



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Produit en collaboration avec

Centre de documentation

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

LE CINÉMA RURAL ET LA SOCIÉTÉ ITALIENNE DES ANNÉES SOIXANTE-DIX
REPRÉSENTATIONS IDÉOLOGIQUES ET IMPUISSANCE POLITIQUE

Étude sur

NOVECENTO DE BERNARDO BERTOLUCCI

PADRE PADRONE DE PAOLO ET VITTORIO TAVIANI

L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI DE ERMANNO OLMI

SIMONE SUCHET

Thèse présentée

dans le cadre du

programme des lettres et sciences humaines

comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade de doctor en philosophie

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Octobre 1994



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN
IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE
LICENCE ALLOWING THE NATIONAL
LIBRARY OF CANADA TO
REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR
SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY
ANY MEANS AND IN ANY FORM OR
FORMAT, MAKING THIS THESIS
AVAILABLE TO INTERESTED
PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE
IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE
PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE
NATIONALE DU CANADA DE
REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER
OU VENDRE DES COPIES DE SA
THESE DE QUELQUE MANIERE ET
SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT
POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE
CETTE THESE A LA DISPOSITION DES
PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP
OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER
THESIS. NEITHER THE THESIS NOR
SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT
MAY BE PRINTED OR OTHERWISE
REPRODUCED WITHOUT HIS/HER
PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE
DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE
SA THESE NI LA THESE NI DES
EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-
CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU
AUTREMENT REPRODUITS SANS SON
AUTORISATION.

ISBN 0-612-01264-6

Canada

SOMMAIRE

LA SOCIÉTÉ ITALIENNE DES ANNÉES 70 TELLE QUE VUE PAR LE CINÉMA RURAL ITALIEN

Simone SUCHET, Ph.D.
Université Concordia, 1994

Cette thèse propose une approche pluri et interdisciplinaire à l'étude de la société italienne des années soixante-dix, étude fondée essentiellement sur l'analyse filmique détaillée de trois films réalisés en Italie à cette époque. Il s'agit de *Novecento* de Bernardo Bertolucci, *Padre padrone* de Paolo et Vittorio Taviani et de *L'albero degli zoccoli* de Ermanno Olmi. Ces trois films se déroulent en milieu rural et abordent l'histoire de la paysannerie italienne dans la perspective de conflits sociaux et politiques. Ils s'inscrivent dans le courant du cinéma rural, lequel a enregistré une résurgence majeure au cours de ces années-là.

L'analyse filmique démontre que le cinéma rural italien qui se présente superficiellement comme un cinéma engage, revendicateur et soucieux de justice sociale est, en fait, miné de l'intérieur par de profondes divergences idéologiques. Il exprime ainsi la société italienne de l'époque qui est divisée et très fortement idéologisée.

Nous croyons que le cinéma rural italien, avec ses contradictions internes, se trouve être l'expression cinématographique la plus adéquate de la société italienne des années soixante-dix, de la même façon que, quelque trente ans auparavant, le néoréalisme s'est trouvé être l'expression cinématographique la plus juste de la société de l'époque, une société caractérisée en surface par une large opposition consensuelle au fascisme et à l'occupation allemande, mais minée en profondeur par des tendances idéologiques opposées et fondamentalement irréconciliables.

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pas pu être terminée sans l'aide des personnes sousnommées, personnes auxquelles j'exprime mes plus vifs remerciements

Mon directeur de thèse, le Professeur Marc Gervais pour ses conseils, son soutien constant et sa confiance.

Les Professeurs Charles Bertrand et Arthur Kroker pour leurs conseils, leurs recommandations et leurs encouragements.

Geneviève Leidelinger pour son soutien indéfectible, ses encouragements répétés, ses conseils et ses commentaires pertinents.

Laurent Gagliardi pour ses encouragements constants.

Isabelle Lambert, Roland Paret, Patricia Valeix pour leurs lectures critiques et commentées.

Mario Gingras pour une relecture finale et scrupuleuse.

Gilbert Dion qui a assuré la mise en page finale.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Problématique	1
Originalité et limites de la thèse	3
Présentation et justification de la structure retenue	5

CHAPITRE

1. ASPECTS PROBLÉMATIQUES DES RAPPORTS ENTRE LA SOCIÉTÉ ET LE CINÉMA	9
LE CINÉMA ET LA REPRÉSENTATION DU RÉEL	10
LE CINÉMA ET LE RÉALISME	13
Remarques préliminaires	13
<i>Le cinéma narratif représentatif traditionnel</i>	13
<i>L'impression de réalité</i>	14
Le réalisme cinématographique: positions théoriques	19
<i>André Bazin et la "vérité ontologique de l'image photographique"</i>	20
<i>Jean Mitry et l'image filmique</i>	22
<i>Christian Metz et la nature illusoire du réalisme cinématographique</i>	24
LES RAPPORTS ENTRE LA SOCIÉTÉ ET LE CINÉMA	25
Les modèles sociologiques	25
<i>Siegfried Kracauer: le film comme révélateur psychologique</i>	25
<i>Annie Goldmann: le film comme révélateur social</i>	26

Les modèles sociohistoriques	27
<i>Marc Ferro: le film comme contre-analyse de la société</i>	27
<i>Pierre Sorlin: le film comme mise en scène sociale</i>	29
<i>Notre hypothèse: le film comme témoignage idéologique</i>	31
 2. OBJECTIF ET MÉTHODOLOGIE	33
OBJECTIFS DE L'ÉTUDE ET TYPE D'APPROCHE	33
MÉTHODOLOGIE : ANALYSE FILMIQUE ET INTERPRÉTATION SOCIO-HISTORIQUE	34
MATÉRIEL DE RECHERCHE	36
Les trois films: justification du choix	37
Les critiques et les entretiens	38
ÉTAPES DE L'ANALYSE	39
Étude des éléments de la diégèse	42
Étude des éléments de mise en scène	44
<i>Choix des segments-clefs</i>	46
<i>Repérage des paramètres</i>	46
POUR UNE MÉTHODE GLOBALE: "UN HUMANISME RENOUVELÉ"	48
 3. LE CINÉMA RURAL: UNE CONSTANTE À VARIANTES MULTIPLES DE L'ENGAGEMENT SOCIAL	51
L'ANCRAGE DANS LE CONTEXTE HISTORICO-CULTUREL	52
L'adhésion aux genres cinématographiques et le souci du réalisme formel	53
Du souci du réalisme formel à la vocation de l'engagement social	56

LE RÉALISME. UNE CARACTÉRISTIQUE DE LA CULTURE ITALIENNE	58
Giovanni Verga et le vérisme littéraire	58
La revue <i>Cinema</i> : le retour au paysage italien et au réalisme	61
LE CINÉMA RURAL: UNE VEINE RÉCUPRENTE DANS LE CINÉMA ITALIEN	63
La pratique documentaire	64
Le cinéma de fiction	68
Le néoréalisme et le monde paysan	70
Le monde rural comme sujet politique	77
Une résurgence majeure dans les années soixante-dix	79
4. LE FONCTIONNEMENT DES FILMS	
ANALYSE DU CONTENU DIÉGÉTIQUE	84
ANALYSE DES ÉLÉMENTS DE LA DIÉGÈSE	84
Novecento de Bernardo Bertolucci	95
<i>Résumé succinct</i>	85
<i>Le contexte géographique et historique</i>	87
<i>Le contexte idéologique</i>	95
<i>L'organisation socio-économique</i>	96
<i>Les personnages</i>	100
<i>Padre padrone</i> de Paolo et Vittorio Taviani	104
<i>Résumé succinct</i>	104
<i>Le contexte géographique et historique</i>	106
<i>Le contexte idéologique</i>	108
<i>L'organisation socio-économique</i>	110
<i>Les personnages</i>	111

<i>L'albero degli zoccoli</i> de Ermanno Olmi	113
<i>Résumé succinct</i>	113
<i>Le contexte géographique et historique</i>	114
<i>Le contexte idéologique</i>	117
<i>L'organisation socio-économique</i>	119
<i>Les personnages</i>	120
L'INTERPRÉTATION SOCIOHISTORIQUE	122
Les luttes sociales et politiques	122
<i>L'éducation et la remise en question du pouvoir patriarcal</i>	127
Un plaidoyer pour une société de justice	131
5. LE FONCTIONNEMENT DES FILMS: REMARQUES SUR LA STRUCTURE NARRATIVE ET ANALYSE DE LA MISE EN SCÈNE	135
REMARQUES SUR LA STRUCTURE NARRATIVE	135
<i>Novecento</i> : le temps manipulé	136
<i>Padre padrone</i> : le temps condensé et dramatisé	140
<i>L'albero degli zoccoli</i> : le temps respecté	144
ANALYSE DES SEGMENTS-CLEFS	147
<i>Novecento</i> : l'échec du renvoi des paysans et la formation du fascisme agraire	147
<i>Novecento</i> : dialectique et contradiction	156
<i>Padre padrone</i> : la confrontation finale Efisio/Gavino	158
<i>Padre padrone</i> : une lecture orientée	161
<i>L'albero degli zoccoli</i> : l'adoption	162
<i>L'albero degli zoccoli</i> : une saisie réaliste	167

LE STYLE ET LA SIGNIFICATION	168
<i>Novecento</i> : Cinéma-opéra et distanciation brechtienne	169
<i>Padre padrone</i> : lyrisme du son et réalisme de l'image	170
<i>L'albero degli zoccoli</i> : regard documentaire et sacralisation . . .	172
L'INTERPRÉTATION IDÉOLOGIQUE	174
<i>Novecento</i> : le film du Compromis historique	174
<i>Padre padrone</i> : L'échec de l'unité italienne	175
<i>L'albero degli zoccoli</i> : une dimension chrétienne de l'univers .	176
Trois films: trois univers divergents	177
6. NÉORÉALISME ET CINÉMA RURAL: REFLETS D'UNE SOCIÉTÉ DÉCHIRÉE IDÉOLOGIQUEMENT	179
LA RÉCEPTION DES FILMS	180
L'accueil du public et de la critique	181
Les débats idéologiques	188
LE NÉORÉALISME ET SES RAPPORTS AVEC LE POLITIQUE	192
Le néoréalisme: un exemple de cinéma engagé et social	192
La critique italienne et "l'involution" néoréaliste	194
L'évolution de la situation politique	197
LES ANNÉES SOIXANTE-DIX: UNE SOCIÉTÉ IDÉOLOGISÉE À L'EXTRÊME	199
Les dissensions à gauche	199

CONCLUSION	203
Le cinéma rural: dernier avatar du néoréalisme	203
BERTOLUCCI, TAVIANI, OLMI: LA RURALITÉ ET APRÈS?	208
ANNEXES	212
1. Résumés des films	
<i>Novecento</i>	214
<i>Padre padrone</i>	221
<i>L'albero degli zoccoli</i>	226
2. Description des segments-clefs	
<i>Novecento</i>	232
<i>Padre padrone</i>	246
<i>L'albero degli zoccoli</i>	251
3. Entrevues des réalisateurs	
Entrevue de Bernardo Bertolucci	264
Entrevues de Paolo Taviani	273
Entrevue de Ermanno Olmi	284
4. Entrevues des journalistes	
Entrevue de Adriano Aprà	289
Entrevue de Mino Argentieri	293
Entrevue du Père Virgilio Fantuzzi	301

5. Biofilmographies des réalisateurs

Bernardo Bertolucci	307
Paolo et Vittorio Taviani	314
Errianno Olmi	322

BIBLIOGRAPHIE

Livres	331
Revue	337

INTRODUCTION

PROBLÉMATIQUE

L'étude qui suit porte sur trois films, réalisés en Italie, au milieu des années soixante-dix, lesquels appartiennent à un courant thématique predominant à cette époque et que nous appelons le cinéma rural. Les trois films sélectionnés sont: *Novecento* de Bernardo Bertolucci, *Padre padrone* de Paolo et Vittorio Taviani et *L'albero degli zoccoli* de Ermanno Olmi. Ils ont pour sujet l'histoire de la paysannerie italienne et relatent une suite de conflits sociaux et politiques entre le pauvre et le riche, l'exploiteur et l'exploité, le propriétaire et le paysan. Cette étude s'inscrit dans une perspective socio-historique et entend démontrer que ce type de cinéma est un cinéma profondément engagé, critique, revendicateur et soucieux de justice sociale. À un premier niveau de lecture, ces trois films composent un plaidoyer éloquent pour une société plus équitable et se signalent par une même volonté égalitaire et humaniste. Une étude plus approfondie des éléments narratifs et formels révélera cependant l'existence de tendances idéologiques contradictoires et fondamentalement irréconciliables entre chacun des films. Nous verrons que ces divergences mettent en faillite cette volonté consensuelle de justice et d'égalité et conduisent à une impossibilité d'action commune sur le plan politique.

Avant de poursuivre, nous tenons à préciser que nous croyons que tout film est un produit culturel qui s'inscrit dans un contexte socio-historique global et dit quelque chose du moment présent: il est, de par ce fait même, utile en vue de l'étude d'une société. Notre étude s'articulera donc principalement autour d'une analyse détaillée et bipolaire de chacun des films. Nous commencerons par l'étude du contenu diégétique¹, à savoir le monde créé par le film, son contexte social, géographique et historique avec les différentes anecdotes, les actions principales et secondaires, les personnages avec les relations qui les lient et les sentiments qui les animent ainsi que les autres éléments de représentation socio-historique, observables dans chacun des trois films susmentionnés. Nous poursuivrons avec l'étude des éléments formels, encore appelés choix opératoires, privilégiés par les réalisateurs: pour cette étude, nous ne retiendrons que certains segments-clefs que nous considérons comme tout particulièrement signifiants sur le plan de la densité formelle. Cet examen minutieux révélera que, tout comme le cinéma rural qu'elle engendre,

¹ La diégèse c'est, pour reprendre les termes de Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété (*Précis d'analyse filmique*, 31), "l'histoire et ses pourtours, l'histoire et l'univers fictif qu'elle présuppose, qui lui est associé.", ou, pour reprendre ceux d'Étienne Souriau (*L'Univers filmique*, 7), "tout ce qui appartient, 'dans l'intelligibilité' (comme dit M. Cohen-Séat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film." La diégèse représente, pour nous, l'ensemble des éléments qui composent ce qu'il convient d'appeler soit le contenu, soit le fond, c'est-à-dire l'univers créé par le film, les actions, les thèmes, les personnages, l'ambiance, le contexte géographique, historique et sociopolitique. Nous reviendrons par ailleurs sur ces notions de diégèse et contenu diégétique dans le chapitre deuxième. (42 et sq.)

la société italienne de l'époque est divisée, voire même profondément déchirée sur le plan idéologique, alors même qu'elle témoigne, en surface, d'un consensus humanitaire et social apparent. Cette situation n'est pas sans rappeler la situation qui prévalait, en Italie, à la fin de la seconde guerre mondiale où, derrière une opposition commune au fascisme et à l'occupation allemande, coexistaient des tendances idéologiques contradictoires qui ont brimé l'élan révolutionnaire et permis la rapide et totale reprise en mains de l'Italie restaurée par les forces conservatrices.

ORIGINALITÉ ET LIMITES DE LA THÈSE

Cette thèse prend pour acquis que tout film, quel qu'il soit, entretient avec la société qui le produit des relations complexes de corrélation selon lesquelles le film, influencé dans un premier temps par la société environnante, en transmet, dans un deuxième temps, une retraduction imaginaire qui porte en elle des traces du réel qui lui est contemporain. De plus, comme nous l'avons dit précédemment, nous insistons sur le fait que, dans un film, la société n'est jamais montrée telle qu'elle est, mais qu'elle y est, au contraire, mise en scène, représentée, c'est-à-dire faisant l'objet d'une représentation.

S'il est exact de dire que l'existence de relations entre la société et le cinéma est maintenant une évidence communément admise, il est aussi exact que la nature de ces relations, laquelle en fait touche au rapport à la réalité et donc à notre rapport au monde, est loin de faire l'unanimité. Pour situer et préciser notre point de vue à l'égard de la nature de ces relations, nous

prendrons appui sur certaines positions théoriques tout particulièrement élaborées, soit essentiellement celles développées par Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Annie Goldmann et Pierre Sorlin. De plus, la question des relations société/cinéma, engageant immanquablement la discussion de notions-clefs telles que: réel, réalité sociale, réalisme cinématographique, qui sont au coeur même de la définition du cinéma, nous nous verrons obligés de recourir à des auteurs comme André Bazin, Jean Mitry ou encore Christian Metz, dont les prises de position sur ces sujets sont particulièrement éclairantes. Ce bilan n'a pas pour objet de développer une approche théorique novatrice au sujet du réalisme cinématographique ou des relations société/cinéma, mais plutôt de nous situer sur le plan théorique. Nous tenons à préciser que le projet de cette étude est simplement de conduire une analyse attentive et détaillée de trois films spécifiques, analyse qui nous permettra ensuite de viser l'étude d'une société. Notre matériel de recherche est prioritairement le film auquel nous accordons un respect absolu car, selon nous, c'est le film qui porte en lui sa vérité et sa signification. Toutes les hypothèses d'interprétation seront donc dégagées du texte (le film) et vérifiées dans le texte (le film), d'où l'indispensable recours "au sens littéral"² prôné par Umberto Eco, c'est-à-dire à ce qui est réellement exprimé par le film lui-même. Nous croyons que seule une étude globale-- diégèse et mise en scène--peut rendre justice au film car,

² Umberto Eco in *Les limites de l'interprétation* (Paris: Éd. Grasset, 1992), 33.

selon nous, le film ne devient significatif qu'à partir du moment où son unité intrinsèque est respectée.

La méthode d'analyse filmique que nous proposons est une méthode bipolaire. La première partie concerne l'analyse de la diégèse, ou contenu diégétique, et vise la révélation du sens premier du film. Il est vrai, en effet, que dans le cinéma narratif traditionnel³ à tout le moins, c'est l'anecdote et les divers éléments narratifs qui font tout d'abord imposition du sens. La deuxième partie se concentre sur l'analyse formelle de certains segments-clefs et vise la révélation d'une deuxième couche de signification que nous pourrions appeler, en empruntant au langage psychanalytique, le sens latent. Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que notre travail s'inscrit dans une perspective pluri-interdisciplinaire; aussi il nous faudra prendre en compte certaines données de l'histoire de la cinématographie italienne, de l'histoire événementielle ainsi que de la pensée politique et culturelle italiennes. Cette confrontation avec le contexte socio-politico-culturel global s'avérera tout particulièrement utile pour établir des éléments de comparaison entre la société de l'immédiat après-guerre et celle des années soixante-dix.

PRÉSENTATION ET JUSTIFICATION DE LA STRUCTURE RETENUE

Cette étude se divise en six chapitres, plus l'introduction et la conclusion.

³ Dans le chapitre suivant, nous consacrons quelques lignes à la définition de ce que nous entendons lorsque nous parlons de cinéma narratif traditionnel.

Dans le premier chapitre, nous évoquerons les relations entre la société et le cinéma, à partir de notions-clefs telles que: réel, réalisme, réalité sociale, en nous appuyant sur les écrits théoriques d'André Bazin, Jean Mitry, Siegfried Kracauer et Pierre Sorlin entre autres.

Dans le deuxième chapitre, nous exposerons la visée de notre travail et la méthodologie que nous comptons utiliser pour le mener à bien. Il s'agit, comme nous l'avons déjà mentionné, de l'étude socio-historique du cinéma rural italien, à partir de l'analyse filmique détaillée de trois films éminemment représentatifs de cette époque et de ce type de cinéma.

Dans le troisième chapitre, nous étudierons le cinéma italien en le replaçant dans une perspective historique et socio-culturelle globale: ceci nous permettra de mieux situer les trois films en question. Nous étudierons plus précisément la thématique rurale qui a enregistré une résurgence marquée au milieu des années soixante-dix. Nous avons pu constater, à cette époque, non seulement une augmentation importante du nombre de films se déroulant à la campagne et abordant des questions liées à la ruralité, mais aussi la grande qualité des films produits, leur renommée internationale, l'intérêt de cinéastes majeurs pour ces thèmes, sans oublier la participation stimulante et initiatrice de la télévision à ces projets. Selon nous, cette résurgence s'explique par un besoin de retourner aux origines mêmes de la société italienne et elle est très fortement liée au contexte politique. La veine rurale constitue effectivement un avatar particulièrement important d'un courant réaliste et social, lequel est une

constante de la cinématographie italienne. Il ne faut pourtant pas en déduire que cinéma rural implique nécessairement réalisme ou engagement social, pas davantage assimiler cinéma rural et néoréalisme.

Les deux chapitres suivants--le quatrième et le cinquième--sont tous deux consacrés à l'analyse à proprement parler des films. Dans le quatrième chapitre, nous nous consacrerons à l'étude des principaux éléments de la diégèse. Cette analyse mettra à jour les points communs entre les films, essentiellement l'existence d'un consensus humanitaire global et la dénonciation des injustices sociales les plus flagrantes. Le cinquième chapitre étudiera les films sur le plan de la mise en scène de certains segments-clefs. Cette plongée au cœur même de la texture du film révélera l'existence de tendances idéologiques contradictoires et irréconciliables entre les films, lesquelles tendances témoignent des regards divergents que les réalisateurs porteront à la société environnante.

Dans le sixième chapitre, nous confronterons les résultats obtenus, suite à l'analyse filmique, avec les données de la vie politique et sociale italienne. Nous constaterons alors que la situation observée dans le milieu des années soixante-dix rappelle, à plus d'un titre, celle qui prévalait en Italie, à la fin de la seconde guerre mondiale et au tout début des années cinquante. Cette époque effervescente marqua en effet l'espoir d'un renouveau total de la société tant sur le plan culturel que sur le plan politique et social. Cet espoir fut suivi de terribles désillusions qui aboutirent, sur le plan cinématographique, à l'involution

du néoréalisme et, sur le plan politique, à la reprise en mains de l'Italie restaurée par les forces conservatrices. De la même façon, la société italienne des années soixante-dix se caractérisait à la fois par une volonté très ferme de changement (succès du Parti Communiste Italien--PCI--aux élections de 1976, politique d'ouverture à gauche) et par une prolifération de difficultés politico-idéologiques (terrorisme), le tout conduisant à l'impossibilité d'une action progressiste concertée.

Dans la conclusion, nous évoquerons brièvement le cinéma italien des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt dix, ainsi que la carrière postérieure de Bernardo Bertolucci, Paolo et Vittorio Taviani et Ermanno Olmi. Nous constaterons alors que le cinéma de ces années-là se caractérise globalement par un désengagement politique et par un retour à un cinéma d'introspection ou de divertissement.

CHAPITRE PREMIER

ASPECTS PROBLÉMATIQUES DES RAPPORTS ENTRE LA SOCIÉTÉ ET LE CINÉMA

Le cinéma, aujourd'hui art centenaire, est sans nul doute l'art le plus important et le plus influent du vingtième siècle, surtout sur le plan social¹. Art populaire par excellence, le cinéma est immédiatement accessible à tous les types de publics. Il est, de tous les arts, celui qui a toujours rallié le plus grand nombre de spectateurs de tous âges et de toutes catégories socio-culturelles et socio-professionnelles. Certes, la fréquentation des salles de cinéma ne cesse de baisser: cependant le cinéma, paradoxalement, n'a peut-être jamais été autant regardé, apprécié et commenté qu'aujourd'hui. Il est, en effet, disponible sous des formes diverses: cassettes vidéographiques, vidéo-disques... Par ailleurs, le taux d'audience enregistré par les films, lors de leur diffusion à la télévision, est souvent très élevé; quant aux locations et achats de cassettes et de disques vidéographiques, ils ne cessent d'augmenter.

¹ Nous choisissons ici volontairement de ne parler ni de la télévision, ni de la vidéo, ni même du cinéma documentaire, si ce n'est dans le troisième chapitre, dans le cadre de notre étude sur le cinéma rural italien. Nous ne parlerons pas davantage du cinéma expérimental dont le public est habituellement plus limité et plus spécialisé. Notre propos concerne ici strictement ce qu'il est convenu d'appeler le cinéma narratif traditionnel et que nous définissons plus avant dans ce chapitre.

Cette étude qui porte sur un certain cinéma rural italien s'appuie sur l'analyse filmique détaillée de trois films éminemment représentatifs de ce genre de cinéma et particulièrement reconnus à travers le monde. Elle entend démontrer d'une part, que le cinéma rural italien qui se présente comme un cinéma engagé, revendicateur, promoteur d'une meilleure justice sociale est, à l'instar de la société italienne de cette époque, traversé par des courants idéologiques fortement divergents; d'autre part que cette situation présente une similitude troublante avec celle qui prévalait, en Italie, à l'immédiat après seconde guerre mondiale; enfin que cette idéologisation extrême de la société conduit à une impossibilité d'action sur le plan politique. Au chapitre cinématographique, le néoréalisme s'affirmait en effet comme l'expression culturelle anti-fasciste par excellence. Il se déclarait en faveur d'une reconstruction équitable de la société, et contre un seul et même ennemi, le fascisme personnifié à la fois par les mussoliniens et l'occupant allemand. Toutefois, sous ce consensus humaniste, ce cinéma était parcouru par des sensibilités idéologiques multiples et souvent contradictoires qui faisaient écho à la complexité de la situation socio-politique environnante.

LE CINÉMA ET LA REPRÉSENTATION DU RÉEL

Si nous choisissons d'étudier la société italienne de la seconde moitié des années soixante-dix, à travers l'analyse filmique détaillée de certains films particulièrement représentatifs réalisés à cette époque, c'est que nous croyons --et c'est là l'hypothèse directrice qui guide cette recherche-- que tout film, quel

qu'il soit, dit quelque chose de son contexte de production et donc de sa société génitrice.

Nous pensons effectivement que le cinéma, comme toute autre manifestation artistique, est un phénomène culturel qui s'inscrit dans le mouvement général des idées et de l'évolution des sociétés. À ce titre, il est très fortement lié au contexte socio-politico-culturel environnant. Le cinéma d'un lieu et d'une époque déterminés entretient avec la société qui le produit des rapports de corrélation selon lesquels le cinéma, influencé dans un premier temps par la société environnante, l'influence à son tour. Ces rapports dont le caractère spécifique est toutefois loin de faire l'unanimité on² des liens concrets avec le réel; certains y voient une adéquation mimétique entre la société et la représentation qu'en donne le cinéma; d'autres au contraire, parmi lesquels Jean-Luc Godard, se demandent "si le cinéma n'avait pas été inventé pour déguiser le réel aux masses."²

En tout état de cause, il est évident que la société n'est jamais montrée telle qu'elle est dans un film quel qu'il soit et quel que soit le projet que celui-ci s'est fixé: décrire, dénoncer, critiquer, militer. En effet, un film n'est jamais qu'un ensemble d'éléments de tous ordres choisis par le réalisateur, lesquels proposent une représentation de la réalité et non pas la réalité elle-même. La société au cinéma fait l'objet d'une mise en scène, d'une représentation. Le film

² Cité par Marc Ferro in *Analyse de films, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire* (Paris: Classiques Hachette, 1975), 9.

ne reproduit pas l'univers environnant tel qu'il est mais il en propose une retraduction imaginaire qui porte des traces du réel qui lui est contemporain. Cette représentation imaginaire est forcément subjective puisqu'elle est celle du réalisateur qui a fait le film. Elle est de plus fortement influencée par les valeurs en vigueur à l'époque pendant laquelle le film a été fait. Ces valeurs marquent le réalisateur que ce soit positivement ou négativement d'ailleurs. De plus, un cinéaste ne peut jamais montrer l'intégralité d'un événement quel qu'il soit³, aussi se trouve-t-il dans l'obligation de ne présenter de cet événement que les éléments qui lui apparaissent les plus pertinents. Or, il est bien évident que la pertinence de tel ou tel fait varie non seulement selon les époques et les circonstances mais aussi selon la sensibilité de la personne qui fait le film. Le cinéaste opère des coupes dans la réalité, organise les divers éléments entre eux, privilégie certains détails, en élimine d'autres. Autrement dit, il fait subir à la réalité des manipulations à travers lesquelles il fait connaître ce qu'il pense du monde environnant. La représentation cinématographique de la réalité environnante peut être soit une négation soit une acceptation de la société qui l'inspire, il n'en demeure pas moins qu'elle en dit toujours quelque chose. Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété en déduisent donc que

³ Cette reproduction de l'intégralité d'un événement n'est jamais possible, même lorsqu'il y a un véritable souci d'information documentaire de la part du réalisateur et que l'événement relaté est directement inspiré d'une histoire vraie.

Reflet ou refus, le film constitue un point de vue sur tel ou tel aspect du monde qui lui est contemporain.⁴

LE CINÉMA ET LE RÉALISME

Remarques préliminaires

La question de la représentation cinématographique de la réalité est d'une importance majeure: elle se trouve au coeur de tous les débats touchant à la nature du cinéma et à sa fonction.

Le cinéma narratif représentatif traditionnel

Les trois films que nous étudions ici appartiennent à ce qu'il est convenu de nommer le cinéma narratif représentatif traditionnel, c'est-à-dire un cinéma qui raconte une histoire vraisemblable, inscrite dans une certaine logique et une certaine cohérence. La cohérence doit se manifester tant au niveau des personnages que des faits représentés, ces faits et ces personnages pouvant ou non d'ailleurs avoir réellement existé. Le cinéma narratif représentatif traditionnel met en scène des personnages qui nous ressemblent et qui agissent dans un univers qui présente des similarités avec celui qui nous entoure. Ce type de cinéma, de par les caractéristiques susmentionnées, réclame du spectateur une identification fondamentale à l'histoire telle qu'elle nous est narrée, c'est-à-dire au récit défini comme "une suite organisée d'événements

⁴ Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique* (Éd. Nathan Université, 1992), 45.

faisant l'objet d'une relation écrite, orale ou en images"⁵. En d'autres termes, on peut dire que ce cinéma suscite une adhésion très forte du spectateur à la réalité --ou à tout le moins à ce qui apparaît comme étant la réalité-- des personnages et des événements présentés. C'est aussi un cinéma qui fait souvent, mais pas nécessairement, référence à des événements sociaux, politiques et historiques répertoriés. Il affiche donc habituellement une relation marquée avec la réalité sociale⁶, car il est inspiré, plus ou moins directement, par le monde sensible qui nous entoure. Les trois films étudiés ici relatent un siècle de l'évolution de l'histoire de la paysannerie italienne depuis la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à nos jours. Ils évoquent la réalité sociale de trois communautés paysannes et décrivent les conditions matérielles de leurs existences.

L'impression de réalité

Le cinéma narratif représentatif traditionnel doit représenter les choses pour pouvoir les montrer. En d'autres termes, cela signifie que l'image cinématographique de la réalité propose une représentation de la société

⁵ André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (Paris: Éditions du Cerf, 1992), 175.

⁶ Cela ne signifie pas pour autant que le cinéma fantastique ou le cinéma de science-fiction n'ait aucun lien avec le réel. Au contraire! Qu'on se souvienne seulement des nombreux films de science-fiction produits aux États-Unis dans les années cinquante qui, en présentant les extra-terrestres comme des envahisseurs menaçants et maléfiques, témoignaient en fait de la crainte de l'invasion communiste.

environnante qui a des liens concrets avec le monde sensible dont elle s'inspire, en particulier parce qu'elle reproduit des objets existants. Cela implique-t-il nécessairement que la représentation cinématographique soit l'équivalent du réel représenté? Non! Si nous ne croyons pas que la représentation cinématographique de la réalité corresponde adéquatement au réel ainsi représenté, il faut toutefois bien admettre que le cinéma offre une image figurative de la réalité dans laquelle tous les éléments photographiés sont reconnaissables. Cette caractéristique, dûe entre autres au fait que le matériau de base du cinéma est la photographie, a fréquemment entraîné une confusion entre réalité cinématographique et réalité sociale. C'est ce que l'on appelle en théorie du cinéma l'impression de réalité, soit, selon Christian Metz, le fait que:

Plus que le roman, plus que la pièce de théâtre, plus que le tableau du peintre figuratif, le film nous donne le sentiment d'assister à un spectacle quasi-réel"(...).Il déclenche chez le spectateur un processus à la fois perceptif et affectif de "participation" (...), il rencontre d'emblée une sorte de créance--point totale, évidemment, mais plus forte qu'ailleurs, parfois très vive dans l'absolu--, il trouve le moyen de s'adresser à nous sur le ton de l'évidence, sur le mode convaincant du "c'est ainsi", il accède sans difficulté à un type d'énoncé que le linguiste dirait pleinement assertif, et qui, de surcroît, se fait le plus souvent prendre au sérieux.⁷

Ce phénomène, lié à la perception et appelé "impression de réalité", est le résultat de certaines caractéristiques essentielles, telles que la richesse perceptive des matériaux filmiques, la présence simultanée de l'image et du son,

⁷ Christian Metz, "À propos de l'impression de réalité au Cinéma", chap. in *Essais sur la Signification au Cinema, Tome I* (Paris. Éditions Klincksieck, 1978 [Quatrième tirage]), 14.

la restitution du mouvement, sans oublier, bien évidemment, la cohérence de l'univers diégétique construit par la fiction. La combinaison de ces divers éléments fait que:

Fortement sous-tendu par le système du vraisemblable, organise de sorte que chaque élément de la fiction semble répondre à une nécessité organique et apparaisse obligatoire au regard d'une réalité supposée, l'univers diégétique prend la consistance d'un monde possible dont la construction, l'artifice et l'arbitraire sont gommés au bénéfice d'une apparente naturalité.⁸

S'il faut en croire les théoriciens précédemment cités, cette impression de réalité serait également due à la position psychique dans laquelle se trouve le spectateur au moment de la projection, laquelle entraîne une baisse de son seuil de vigilance tout en le bombardant littéralement par un flot continu d'impressions visuelles et sonores.

La richesse perceptive des matériaux filmiques tient, quant à elle, à la nature particulière des objets signifiants utilisés par le cinéma, à savoir les images. Les images filmiques sont particulièrement riches en indices de réalité, dans le sens où elles restituent l'apparence perceptive des objets filmés, lesquels sont de l'ordre du profilmique, défini ainsi par Étienne Souriau:

Tout ce qui existe réellement dans le monde (ex: l'acteur qui existe en chair et en os; le décor au studio, etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique; notamment: tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule.⁹

⁸ in J. Aumont, A. Bergala, M. Marie et M. Vernet, *Esthétique du Film* (Paris: Éd. Fernand Nathan, Nathan Université, 1983), 107.

⁹ Étienne Souriau, *L'univers filmique* (Paris: Ed. Flammarion, Paris, 1953), 9.

Ces objets pré-existent au film, ils sont aussi dotés de connotations culturelles diverses très fortes, ce qui leur confère d'une part des significations multiples mais surtout une densité puissante.

Au cinéma, les images filmiques sont assimilées à des signes.¹⁰ Elles sont non seulement riches en indices en réalité, mais elles sont elles-mêmes des indices¹¹, c'est-à-dire des signes qui renvoient directement à l'objet qu'elles dénotent. En d'autres termes, on peut dire qu'un indice, ou signe indiciel, présuppose l'existence réelle des objets dont il assure la représentation. Si l'on ajoute que les images filmiques participent aussi de la catégorie des icones, dans les cas où elles font apparaître une ressemblance avec des objets pris dans le monde qui nous entoure, l'on comprendra que "l'impression de réalité" est un

¹⁰ A. Gardiès et J. Bessalel, *op.cit.*, 189. "En sémiologie, on considère comme signe tout objet fonctionnant comme le substitut d'un autre. (...) le signe est quelque chose qui renvoie à autre chose. C'est le représentant présent d'un représenté (généralement) absent."

¹¹ Pour cette discussion sur les indices, nous nous inspirons tout particulièrement de Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe* (Paris: Éd. du Seuil, 1979). Peirce distingue trois grandes catégories de signes: les indices, les symboles et les icones. Les *symboles* entretiennent avec leur *référént*, défini comme "l'objet particulier ou la classe d'objets auxquels renvoie un signe" (*cf.* Gardiès et Bessalel, *op. cit.*, 176), un lien qui est purement arbitraire (signes musicaux ou mathématiques). Dans le cas où un objet concret signifie une idée abstraite, cet arbitraire peut revêtir un aspect motivé (ex: la balance pour la justice). Les *icones*, quant à eux, font apparaître un rapport de ressemblance perceptive globale avec l'objet qu'ils dénotent. L'iconique a une fonction mimétique essentielle: c'est par lui que le monde diégétique est montré et représenté. Les *indices*, quant à eux, ont, avec leur référent, un lien qui relève de la contiguïté physique et/ou de la connexion causale, ce qui signifie que le référent est à l'origine directe de l'indice: ex: la fumée pour le feu, l'empreinte pour un pas.

phénomène extrêmement prégnant, selon lequel le spectateur a, face au film qui se déroule devant ses yeux, le sentiment de voir la réalité vraie et absolue. En effet, le film offre au spectateur une double imitation: iconique et diégétique. L'imitation iconique est à la base même de la représentation au cinéma: elle est fondée sur l'analogie visuelle et sonore des images et des sons enregistrés et s'appuie sur les caractéristiques de l'image filmique. L'imitation diégétique repose, quant à elle, sur l'impression que donnent ces images et ces sons de constituer un univers homogène, certes fictif, mais dont le fonctionnement apparaît calqué sur celui du monde réel.

Ce phénomène de l'impression de réalité fut tout particulièrement remis en cause à la fin des années soixante et au tout début des années soixante-dix par divers théoriciens, comme Jean-Louis Comolli et Marcelin Pleynet. On se rappellera alors les violentes polémiques qui opposèrent, à l'intérieur de la critique d'orientation marxiste, les tenants "d'une neutralité des formes filmiques" et les tenants "d'un rôle idéologiquement décisif d'un travail d'écriture"¹². Citons pour exemple les rédacteurs de *Cinéthique* pour lesquels la caméra produit une idéologie spécifique, réactionnaire et idéaliste ou encore ceux des *Cahiers du Cinéma* pour qui la caméra filme en quelque sorte directement l'idéologie dominante.¹³

¹² Jean Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie* (Paris: Éditions sociales), 1971: 77-80.

¹³ Sans vouloir reprendre dans le détail tous les termes du débat, nous aimerions toutefois préciser que les deux revues susmentionnées attribuent les

Le réalisme cinématographique

Positions théoriques

L'impression de réalité est longtemps apparue comme une donnée spécifique du cinéma, ce qui a conduit certains théoriciens, André Bazin et Siegfried Kracauer entre autres, à considérer que la restitution de la réalité sociale environnante constituait "la vocation naturelle" du cinéma. L'ambiguïté fondamentale qui existe entre le réel objectif (celui du monde sensible) et son image filmique (soit le monde tel qu'il est représenté au cinéma) a de plus grandement favorisé cette croyance en la vocation réaliste du cinéma, car le langage cinématographique fonctionne à partir de la reproduction photographique de la réalité. Cette caractéristique permet donc de penser que "au premier abord toute représentation (signifiant) coïncide de manière exacte et univoque avec l'information conceptuelle qu'elle véhicule (signifié)."¹⁴ Or, il n'en est rien et la réalité présente sur l'écran correspond toujours à une

conséquences idéologiques du phénomène connu sous le nom "d'impression de réalité" à une particularité idéologique de l'appareil lui-même (la caméra signifiant ici non seulement l'appareil de prise de vues mais l'ensemble des procédés techniques qui ont pour but d'enregistrer et de reproduire mécaniquement la réalité en mettant en pratique les lois de propagation de la lumière), à un effet idéologique dû à la "nature" de la caméra, à sa "pente" idéologique naturelle et même à un projet idéologique précis.

Pour des explications plus détaillées, on se reportera à Jean Mitry, *La semiologie en question*, (Paris: Les Éditions du Cerf, Coll. 7ème art, 1987), 61-67 et Jean Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Paris: Éditions sociales, 1971), 15-29.

¹⁴ Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, (Paris: Éd. du Cerf, coll. 7ème Art, 1985), 17.

représentation de la réalité sociale qui est médiatisée par le traitement filmique, donc transformée et interprétée. Marcel Martin peut donc écrire que "la réalité qui apparaît sur l'écran n'est jamais totalement neutre mais toujours signe de quelque chose de plus à quelque degré".¹⁵

André Bazin et la "vérité ontologique de l'image photographique"

André Bazin¹⁶ croit que le matériau de base du cinéma est l'image photographique à laquelle il donne un statut de «vérité ontologique», statut qu'il accorde sans la moindre hésitation, et par voie de conséquence directe, aussi à l'image cinématographique. Pour Bazin, la photographie se signale par son objectivité essentielle car, dit-il, il n'y a aucune intervention de l'homme entre la réalité du monde sensible et la réalité filmée si ce n'est la caméra. Pour Bazin, "l'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle: elle est le modèle"¹⁷, d'où il déduit que:

¹⁵ *Ibid.*, 17.

¹⁶ Critique et écrivain français, né à Alger le 8 avril 1918, mort à Bry-sur-Marne, le 11 novembre 1958. Animateur de ciné-clubs, collaborateur de nombreux journaux et revues, fondateur des *Cahiers du Cinéma*, auteur de plusieurs essais parmi lesquels *Pour un cinéma impur*, *Qu'est-ce que le cinéma?* et de monographies *Orson Welles* et *Jean Renoir*, entre autres. Nous consacrons une notice biographique à Bazin, Mitry et Metz, car ils ont, chacun à leur façon, ouvert des voies dynamiques de la recherche cinématographique. À ce titre, ils peuvent être considérés comme des sortes de pères-fondateurs de la théorie filmique contemporaine. De plus, bien que décédés, ils continuent à exercer une influence considérable.

¹⁷ André Bazin, *Qu'est-ce-que le cinéma?* édition définitive (Paris: Éd. du Cerf, 1975), 14.

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique.¹⁸

Bazin considère que la vocation même du cinéma est de restituer la réalité et de tendre au réalisme, c'est-à-dire de "donner au spectateur une illusion aussi parfaite que possible de la réalité, compatible avec les exigences logiques du récit cinématographique et les limites actuelles de la technique."¹⁹

Sans en déduire pour autant que le réalisme soit donné immédiatement et de façon absolue au cinéma, André Bazin revendique pourtant la nécessité pour le cinéma de reproduire le monde réel dans sa continuité physique et événementielle, car le cinéma a pour vocation "ontologique" de reproduire le réel, tout en respectant "l'ambiguïté immanente" qui lui est propre.

Il n'est pas possible de clore cette brève discussion sur le réalisme bazinien sans souligner la nécessaire distinction entre le réalisme des matières de l'expression (images et sons) et le réalisme des sujets de films, lequel est une donnée immédiate du profilique et peut ne pas être traité de manière réaliste. En revanche, le réalisme des matières de l'expression est, lui, de l'ordre du traitement filmique: il est le résultat d'un très grand nombre de conventions et de règles qui varient avec les époques et les cultures. Le réalisme cinématographique provient d'un désir de dissimuler au spectateur (pour le lui faire oublier) le processus de signification pour, en revanche, lui faire saisir

¹⁸ *Ibid.*, 14.

¹⁹ *Ibid.*, 269.

directement le sujet ou l'intrigue du film. De cette façon, le réalisme transforme la suite des images en une seule grande image dont on cache la "fabrication" derrière les effets de son intrigue. Pour Bazin, l'écran est une fenêtre ouverte sur le monde qui se révèle à nous dans sa totalité.

Jean Mitry et l'image filmique

Pour Jean Mitry²⁰, le matériau de base du cinéma est l'image filmique qui est un donné représenté. L'image filmique a un lien tout à fait indéniable avec le réel mais elle n'en est pas moins une image, c'est-à-dire une représentation du réel et non pas le réel lui-même. Ainsi que le dit Jean Mitry:

En tant que représenté, les images filmiques se montrent semblables aux "images immédiates" de la conscience, mais *en tant que représentation*, ce sont des formes esthétiquement structurées. Il s'ensuit que si les limites de l'écran ne sont rien de plus qu'un *cache* pour le réel représenté, elles deviennent un *cadre* pour la représentation, puisque l'image "compose" avec le réel par le seul fait des limites qu'elle lui impose.²¹

L'image filmique est le fait du réalisateur: elle est donc une construction subjective qui révèle et reforme le monde. L'image filmique offre une

²⁰ Écrivain de cinéma, réalisateur et théoricien français (de son vrai nom: Jean-René-Pierre Goegheluck le Rouge Rillard des Acres de Préfontaines, dit Jean Mitry). Il est né le 7 novembre 1907 à Soissons, mort à la Garenne-Colombe le 18 janvier 1988. Réalisateur de nombreux courts métrages: *Pacific 231*, *essai cinématographique sur la musique d'Arthur Honegger*, *Images pour Debussy*, *En bateau*, *Rêverie de Claude Debussy*. C'est aussi un écrivain prolifique: Une histoire du cinéma en 20 volumes, un essai en 2 volumes intitulé *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, des monographies sur acteurs et réalisateurs: *Charles Chaplin*, *Serguei Eisenstein*.

²¹ Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol. 1, *les structures* (Paris: Éditions universitaires, 1963), 263.

représentation analogique de la réalité environnante, c'est-à-dire du réel visuel et sonore.

... l'image transcende *en tant qu'image et parce qu'elle est image* cette réalité dont elle est l'image: la représentation devient en quelque sorte le signe concret--le signal--de ce qu'elle représente, un *analogon* qui "cristallise" toutes les virtualités, toutes les "puissances d'être" du réel représenté²².

On peut donc dire que, selon Mitry, la réalité du monde sensible est reproduite au cinéma par quelque chose qui ressemble à cette réalité tout en la dépassant. En effet, l'image filmique non seulement reproduit le réel mais réussit à le transcender en en révélant, grâce au traitement filmique, tous les possibles. Il y a donc, au cinéma, un va-et-vient permanent entre réalisme et formalisme car, d'une part, l'écran dissimule la réalité du monde connu et, d'autre part, il y réorganise les images filmiques, lesquelles proposent une interprétation du monde, soit une vision, un point de vue qui n'est pas le monde. Dans cette perspective, il est permis de dire que le cinéma, s'il est art du réel, n'est pas nécessairement un art réaliste. Pour Jean Mitry, le cinéma réaliste n'existe pas puisqu'il résulte d'une intervention délibérée (celle du réalisateur et de son équipe) qui fabrique le réel selon un angle perçu particulier, une lumière spécifique, un décor choisi. Il est impossible de véhiculer autre chose qu'un "aspect" du monde puisque:

²² *Ibid.*, 133.

Véhiculer la réalité, c'est déjà lui porter atteinte, faire acte de choix et de limitation, tant il est vrai que rien ne saurait être adéquat au réel qui ne soit ce réel lui-même.²³

Christian Metz et la nature illusoire du réalisme cinématographique

Christian Metz²⁴ et les sémiologues, quant à eux, refusent toute adéquation mimétique entre la société et le cinéma et cela, alors même qu'ils affirment que les signifiants, c'est-à-dire les images, les sons, les objets présents sur l'écran, sont très proches de leurs signifiés (les éléments de la réalité montrés par le film). La réalité sociale ne peut en aucun cas se donner à voir telle qu'elle est au cinéma et le réalisme cinématographique est donc de nature totalement illusoire. C'est un mode particulier de signification sans droits ni privilèges spéciaux, lequel est, de plus, totalement fabriqué et résulte de la mise en oeuvre de certains codes, comme celui de la vraisemblance. Pour les sémiologues, la réalité cinématographique est une réalité totalement agencée et qui n'a rien à voir avec les éléments de la réalité sociale environnante.²⁵

²³ *Ibid.*, 491.

²⁴ Professeur et écrivain de cinéma, né le 12 décembre 1931 à Béziers, décédé à Paris, en 1993. Fréquenté l'École Nationale Supérieure (rue d'Ulm). Licencié d'allemand (1953), agrégé de lettres classiques (1955), docteur d'état de linguistique générale (1971). Longue carrière d'enseignant et de chercheur : CNRS, section linguistique (1962-1966), École des hautes-Études. Auteur entre autres de *Langage et Cinéma* et de *La signification au cinéma*.

²⁵ En ce qui concerne les travaux théoriques de Bazin, Mitry ou Metz, nous nous bornons ici à ne présenter leur position qu'à un moment particulier et sur un point précis. Nous donnons seulement les grandes lignes de leur théorie, uniquement dans le sens où elle sert notre point de vue, et n'entrons ni dans les débats qui ont accueilli ces diverses positions théoriques, ni dans leurs contradictions internes. Nous ne nous penchons pas davantage sur leur

LES RAPPORTS ENTRE LA SOCIÉTÉ ET LE CINÉMA

Le cinéma donne de la réalité sociale environnante une image artistique, c'est-à-dire entièrement reconstruite en fonction de ce que le réalisateur prétend lui faire exprimer sensoriellement et intellectuellement. En aucun cas, la réalité sociale du monde sensible ne se donne à lire directement dans les films: or, il existe pourtant un certain nombre de théoriciens du cinéma qui affirment le principe d'une adéquation entre la réalité cinématographique et la réalité sociale environnante.

Les modèles sociologiques

Siegfried Kracauer: le film comme révélateur psychologique

À l'instar d'André Bazin, Siegfried Kracauer croit que le cinéma utilise pour matériau de base la photographie, ce qui confère évidemment au cinéma une sorte de vérité ontologique mais aussi lui impose, en revanche, des devoirs dont le premier est d'enregistrer et de révéler la réalité physique du monde. À partir de ce postulat, Kracauer en déduit que les films expriment la société où ils naissent: ils disent non seulement la réalité sociale, mais plus encore la psychologie et la mentalité d'un peuple. Chez Kracauer, le réalisme n'est aucunement formel, il est psychologique. Malgré les qualités évidentes de la

évolution ultérieure. Il est bien évident que le travail théorique de ces chercheurs dépasse, et de très loin, ce que nous exposons ici de leur théorie du réalisme cinématographique. Cette exposition succincte s'explique par la nécessité de trouver un équilibre entre un discours qui explique la théorie dans sa globalité, sans pour autant en indiquer toutes les ramifications, les nuances et les possibles contradictions.

théorie qu'il exprime, on peut toutefois regretter que, dans son ouvrage *De Caligari à Hitler* (1947), Kracauer ait pris pour objet d'étude tous les films de la République de Weimar et y ait retrouvé tout ce qui prefigure le nazisme. Il déduit donc de cette étude scrupuleuse que "les films d'une nation reflètent sa mentalité". Pour Kracauer, le rapport est simple et univoque: le cinéma reflète la psychologie d'une société.

Annie Goldmann: le film comme révélateur social

Dans son livre *Cinéma et Société Moderne*, Annie Goldmann explique que le cinéma propose la création d'un monde, fabriquée par le réalisateur à partir d'un certain nombre d'outils (images, sons et éléments de la réalité sociale environnante). Pour elle, le cinéma est un "révélateur social [qui] permet de découvrir dans la réalité qui nous entoure des lignes de force non encore visibles, des tendances implicites."²⁶ Selon Annie Goldmann, le cinéma n'est donc pas le reflet pur et simple de la réalité mais il en fait partie. Elle croit que le cinéma est:

l'expression d'une certaine problématique perçue à l'occasion de cette réalité qui provoque en même temps une prise de conscience des individus et, par là-même, un changement dans la réalité et, par suite, du cinéma lui-même.²⁷

²⁶ Annie Goldmann, *Cinéma et Société moderne* (Paris: Éd. Denoel-Gonthier, 1974), 30.

²⁷ *Ibid.*, 244.

Pour Annie Goldmann, le cinéma est "l'expression de la prise de conscience par certains individus privilégiés des problèmes que se pose (ou se posera) un certain groupe d'individus sur le monde à un moment donné."²⁸ Elle accorde donc, de fait, une sorte de prescience aux réalisateurs qui seraient, selon elle, capables de déceler, avant tout le monde, les orientations encore non formulées de la société. À l'inverse, le réalisateur pourrait "perdre" cette sorte d'intuition prophétique, ce qui pourrait expliquer, à l'occasion, son incapacité à saisir la réalité environnante à un moment où il ne se sentirait plus en adéquation avec la société qui l'entoure. Annie Goldmann croit, bien évidemment, que le film est partie prenante de l'univers environnant, aussi juge-t-elle nécessaire de situer l'étude du film dans le contexte socio-culturel, et de relier sa signification à la manière dont certains groupes sociaux se posent les problèmes de leur époque, c'est-à-dire établir une corrélation entre l'univers imaginaire proposé par le film et certains éléments de la réalité sociale environnante.

Les modèles sociohistoriques

Marc Ferro: le film comme contre-analyse de la société

Pour étudier une société au travers de l'analyse de certains films, Marc Ferro croit à la nécessité de replacer les films dans une perspective historique. Partant du postulat que tout ce qui constitue l'imaginaire de l'homme (ses

²⁸ *Ibid.*, 71.

croyanances, ses fantasmes, ses idées, etc...) est tout autant Histoire que les éléments socio-historiques dûment répertoriés, Marc Ferro avance comme hypothèse que le film, qu'il soit documentaire ou fictionnel, image ou non de la réalité sociale, est aussi Histoire et, à ce titre, non seulement utile, mais nécessaire à l'étude et à la compréhension d'une société. Marc Ferro refuse pourtant toute idée d'une adéquation mimétique entre la société et le cinéma: pour lui, le film n'est pas une copie de la réalité environnante mais plutôt un révélateur de cette réalité, dans la mesure où le cinéma enregistre des détails en apparence anodins, minuscules, suffisamment importants toutefois pour que leur présence témoigne d'un doute, d'une hésitation, et permette de découvrir, sous l'interprétation évidente, d'autres lectures possibles. Car, dit Marc Ferro:

Le film a cet effet de déstructurer ce que plusieurs générations d'hommes d'État, de penseurs, avaient réussi à ordonner en un bel équilibre. Il détruit l'image du double que chaque institution, chaque individu, s'était constitué devant la société. La caméra révèle le fonctionnement réel de ceux-là, elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer. Elle dévoile le secret, elle montre l'envers d'une société, ses lapsus.²⁹

Ce sont ces "lapsus" qui, selon Marc Ferro, sont particulièrement révélateurs dans la mesure où ils témoignent qu'un film est débordé par son contenu.

Leur repérage, celui des concordances et discordances avec l'idéologie, aident à découvrir le latent derrière l'apparent, le non visible au travers du visible.³⁰

²⁹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire* (Paris: Éd. Denoël-Gonthier, 1977), 19.

³⁰ *Ibid.*, 105.

En d'autres termes, cela signifie que, pour Marc Ferro, le cinéma propose une contre-analyse de la société, laquelle ouvre des perspectives sur ce qu'une société avoue d'elle-même et sur ce qu'elle refuse.

Pierre Sorlin: le film comme mise en scène sociale

Dans son livre *Sociologie du Cinéma*, Pierre Sorlin prône une analyse sociohistorique qui replace les films non seulement dans le contexte historique mais aussi sociologique. Il croit, en effet, que le cinéma est influencé par les valeurs en vigueur à une époque donnée, c'est-à-dire par l'idéologie qu'il définit ainsi:

un ensemble d'explications, de croyances et de valeurs acceptées et employées dans une formation sociale.³¹

Pour Sorlin, l'idéologie n'est pas une vérité figée à tout jamais, bien au contraire, c'est une réalité sans cesse mouvante, en perpétuel devenir. Il croit que chaque film participe de cette idéologie et contribue à la créer de façon dynamique. Il n'existe pas, pour Pierre Sorlin, une seule idéologie totalisante et absolue, mais plusieurs expressions idéologiques qui, ensemble, contribuent à former ce que l'on nomme communément l'idéologie propre à une période: tout film se trouve donc être une expression idéologique particulière. Par ailleurs, Sorlin affirme une interaction éminemment dynamique entre le cinéma d'une époque et d'un lieu déterminés avec la société qui le produit. En effet, le cinéma

³¹ Pierre Sorlin, *Sociologie du Cinéma* (Paris: Éd. Aubier-Montaigne, 1977), 19.

ne reproduit pas la société, pas plus qu'il n'en révèle l'idéologie; mais il contribue activement à la formation de l'idéologie, car:

La production d'une expression idéologique, par exemple un film, est une opération active, à travers laquelle un groupe se situe, et définit ses objectifs; elle aboutit au lancement dans les circuits commerciaux d'une image (ou, comme nous le disons plus haut, d'une projection) du monde en fonction de laquelle les spectateurs vont reevaluer leur propre position. Chaque expression idéologique est ainsi une contribution à l'ensemble jamais totalement réalisé, puisque sans cesse déplacé par de nouvelles initiatives, qui est l'idéologie propre à une période.³²

Pierre Sorlin insiste tout particulièrement sur l'importance de la mise en scène, des choix opératoires: c'est ainsi qu'il dit que la représentation cinématographique est une image transformée par le traitement que le réalisateur fait subir aux éléments de la réalité sociale dont il s'inspire. Dans cette perspective, le film est considéré comme mise en scène sociale. Il s'agira alors pour l'historien de cinéma de définir suivant quelles règles le monde est transcrit en images animées et sonorisées, car

Les films ne sont plus considérés comme de simples fenêtres sur l'univers, ils constituent un des instruments dont une société dispose pour se mettre en scène et se montrer.³³

Le film transcrit le contexte historique et socio-culturel d'où il est issu. Il met en scène le monde, et en cela il est un des lieux où constamment l'idéologie prend forme. Pour Pierre Sorlin, le film

...n'est ni une histoire, ni une duplication du réel fixée sur cellulose: c'est une mise en scène sociale et cela a un double titre. Le film constitue

³² *Ibid.*, 201.

³³ *Ibid.*, 296.

d'abord une sélection (certains objets et pas d'autres) puis une redistribution; il réorganise, avec des éléments pris, pour l'essentiel, dans l'univers ambiant, un ensemble social qui, par certains aspects, évoque le milieu dont il est issu mais qui, pour l'essentiel, en est une retraduction imaginaire.³⁴

Notre hypothèse: le film comme témoignage idéologique

Comme nous l'avons déjà expliqué, à diverses reprises, nous croyons que le cinéma entretient des liens très concrets avec le monde sensible dont il s'inspire. Nous ne pensons pas pour autant que la réalité, telle quelle est représentée sur l'écran, corresponde à la réalité du monde sensible tel qu'il est. Nous réfutons donc toute idée d'une adéquation mimétique entre la réalité sociale et sa représentation cinématographique. Le film ne reproduit pas l'univers environnant tel qu'il est, mais il en propose une interprétation qui est marquée par les attentes et les préjugés des personnes qui ont fait le film. Il ne présente pas davantage une duplication du réel. Il met de l'avant un point de vue singulier et unique qui correspond à l'idée que le réalisateur se fait sur le monde qui l'entoure, tout en témoignant du regard qu'il porte sur l'univers ambiant et des valeurs auxquelles il croit. C'est assez dire que la représentation cinématographique de la réalité met en évidence une façon de regarder, d'appréhender le monde et de retransmettre l'image de ce monde. Les rapports entre la société et le cinéma sont des rapports dynamiques, fluctuants qui traduisent quelque chose qui a à voir avec l'idéologie. L'image

³⁴ *Ibid.*, 200.

cinématographique de la réalité environnante n'est pas nécessairement fidèle, ni réaliste, ni même vraisemblable, mais elle est toujours idéologique, car :

L'écran révèle le monde, non pas, évidemment, comme il est, mais comme on le découpe, comme on le comprend à une époque déterminée; la caméra cherche ce qui paraît important à tous, néglige ce qui est tenu pour secondaire; en jouant sur les angles, sur la profondeur, elle reconstruit les hiérarchies et fait saisir où se porte immédiatement le regard.³⁵

Chaque film, nous l'avons démontré, constitue une représentation unique qui témoigne donc pour un seul regard, exprimant ainsi une vision unique. Si nous voulons obtenir une vue plus globalisante et plus riche de la société génitrice environnante, il est souhaitable de s'attarder à l'étude d'un corpus soigneusement et adéquatement délimité afin de multiplier les témoignages. Ainsi se feront jour les points de convergence tandis qu'affleureront les points de divergence. En confrontant ces divers points de vue que sont les films, il nous sera possible de mieux saisir le climat idéologique de l'époque pendant laquelle ils ont été réalisés. Dans le deuxième chapitre, nous nous proposons de décrire, de manière concrète, la méthodologie utilisée et de définir et délimiter les objectifs de ce travail.

³⁵ *Ibid.*, 33.

CHAPITRE DEUXIÈME

OBJECTIFS ET MÉTHODOLOGIE

Nous allons maintenant expliquer de manière concrète et circonstanciée la méthode choisie pour étudier la société italienne de la seconde moitié des années soixante-dix, à partir de l'analyse filmique détaillée de trois films notoires et particulièrement représentatifs d'un certain cinéma rural italien, lequel a connu une résurgence majeure à cette époque.

OBJECTIFS DE L'ÉTUDE ET TYPE D'APPROCHE

L'analyse filmique de ces trois cas concrets entend démontrer que le cinéma rural italien qui se présente comme un cinéma engagé, revendicateur et soucieux de justice sociale est, sous ce consensus humaniste et social apparent, parcouru, à l'instar de sa société génitrice, par des divergences idéologiques fondamentales voire même irréconciliables. Nous croyons aussi que cette situation s'apparente très fortement, tant sur le plan cinématographique que socio-historique et culturel, à la situation qui avait prévalu à l'immédiat après-guerre mondiale (1945-1950), en Italie. Ces deux époques témoignent, en effet, tout à la fois d'une volonté manifeste de changer la société et d'en dénoncer les injustices les plus flagrantes mais aussi d'une impossibilité d'action consubs-

tantielle due à une très forte idéologisation de la société. L'analyse filmique qui constitue le point nodal de notre étude se place dans une perspective socio-historique: à ce titre, elle nécessite une confrontation des films étudiés avec d'autres éléments de réflexion, essentiellement l'histoire et la pensée politique italiennes ainsi que l'histoire du cinéma italien. En effet, analyser un film, c'est aussi le situer dans un contexte, dans une histoire. Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, cette étude prend pour acquis l'existence de rapports actifs entre la société et le cinéma: rapports qui témoignent de liens concrets avec le réel et la réalité sociale.

MÉTHODOLOGIE : ANALYSE FILMIQUE ET INTERPRÉTATION SOCIO-HISTORIQUE

Nous ne croyons pas qu'il existe de méthode absolue et infaillible d'analyse filmique. Au contraire, nous croyons que toute analyse de film commence véritablement avec la mise en place d'une méthodologie capable non seulement de répondre adéquatement aux buts visés par l'analyse, de révéler la dimension sémantique et esthétique du film, mais aussi d'expliquer de manière parfaitement cohérente son processus de fabrication.

La méthodologie présentée ci-dessous, tout en tendant à la clarté et à la rigueur, vise également à rendre justice au film dans toutes ses nuances et ses complexités. Notre matériel principal d'analyse et d'étude étant le film, nous tenons à toujours exercer le plus grand respect vis-à-vis de son niveau concret, c'est-à-dire du support matériel et tangible de l'oeuvre, soit la multitude des

éléments visuels et sonores qui le composent. C'est assez dire que nous nous efforcerons de toujours rester au plus près des données diégétiques et formelles livrées par chacun des films, les décrivant d'abord avec le plus grand soin avant de nous livrer à une interprétation. Cette méthode qui se veut aussi fidèle et objective que possible, ne peut cependant prétendre ni à une parfaite exactitude (état des copies, conditions de visionnement), ni à une exhaustivité sans faille (impossibilité à relever tous les éléments qui composent une image filmique). Sans rejeter les percées souvent pertinentes faites par les sémiologues, structuralistes et autres chercheurs, et tout en revendiquant avec eux la nécessité d'une méthode d'analyse scientifique et rigoureuse, telle que celle prônée par Christian Metz, nous voulons conserver un esprit de souplesse et d'ouverture intellectuelle, attitude absolument indispensable étant données les visées pluri et interdisciplinaires de ce travail. Nous refusons donc l'adhésion et l'obéissance scrupuleuse à une grille spécifique d'analyse, quelle qu'elle soit d'ailleurs. Car nous craignons en regardant le film par le bout d'une seule lorgnette de donner une interprétation trop limitative et contraignante.

Pour mener à terme cette étude, nous utiliserons une méthode qualitative et comparative qui, nous l'avons déjà dit, prend pour objet d'analyse le film lui-même. Notre méthode sera tout d'abord descriptive, c'est-à-dire que nous nous efforcerons de rendre compte, de façon logique et rationnelle, des phénomènes observés dans les films. Cette activité descriptive sera suivie d'une activité interprétative. Il s'agira alors, après avoir repéré les éléments constitutifs du

film, d'en dégager les règles qui en assurent l'organisation. En d'autres termes, il faut d'abord décomposer le film en ses divers éléments, pour ensuite le reconstituer. Cela étant fait, il s'agira alors d'établir des liens entre les divers éléments pour comprendre comment ils s'associent et s'organisent pour faire surgir un tout signifiant.

Dans le cas qui nous occupe ici, nous faisons une analyse socio-historique dans laquelle le film est étudié sous un angle social. Lors de l'étude de l'univers diégétique, nous relevons tout d'abord les divers éléments de représentation socio-historiques (système social, éducatif, politique, etc) qui sont observables dans chacun des films. De la même façon, nous étudions les divers éléments (lieux, anecdotes, actions, personnages) de l'histoire telle qu'elle nous est racontée par le film. Ensuite, lors de la phase de reconstruction des divers éléments et de leur interprétation, il s'agira de toujours veiller à maintenir la faculté interprétative dans un cadre aussi strictement vérifiable que possible, soit de toujours privilégier le recours à ce qui est effectivement exprimé dans le texte, "à l'intention de l'oeuvre".¹

MATÉRIEL DE RECHERCHE

Notre étude de la société italienne de la seconde moitié des années soixante-dix s'appuie sur l'analyse du cinéma rural italien de cette époque, et porte plus précisément sur les trois cas concrets que sont: *Novecento* de

¹ F. Vanu,je et A. Goliot-Lété, *op. cit.*, 43.

Bernardo Bertolucci, *Padre padrone* de Paolo et Vittorio Taviani et *L'albero degli zoccoli* de Ermanno Olmi. Les trois films susmentionnés traitent de l'histoire de la paysannerie italienne et se déroulent sur une période qui couvre pratiquement un siècle de l'histoire de l'Italie moderne. Deux de ces films ont pour cadre l'Italie du Nord, le troisième se déroule en Sardaigne, une région du sud de l'Italie, aussi appelée Mezzogiorno. *Novecento* retrace les histoires juxtaposées de deux clans, celui des patrons-propriétaires et celui des paysans-métayers, dans une grande ferme de l'Émilie-Romagne, de 1901 à 1945; un épilogue, situé en 1975, évoque la permanence des luttes sociales. *Padre padrone* est la libre adaptation du roman autobiographique de Gavino Ledda, berger sarde, demeuré analphabète jusqu'à vingt ans et devenu ensuite professeur de linguistique. Le film raconte la lente et pénible accession d'un homme au monde du savoir et de la communication. *L'albero degli zoccoli* a été inspiré à l'auteur par les récits que lui faisait sa grand-mère Elisabetta à partir des souvenirs qu'elle conservait de son enfance paysanne. Il relate une année (moins l'été) de vie paysanne, ponctuée par le passage des saisons et le dur labeur quotidien dans une ferme de la région de Bergame, au tournant du siècle dernier.

Les trois films: justification du choix

Nous avons choisi d'analyser ces trois films parce qu'ils s'inscrivent dans le courant du cinéma rural, un courant qui a enregistré, au cours des années soixante-dix, une résurgence importante, selon nous, directement liée à la situation socio-politique de cette période. C'est pourquoi il nous a paru

intéressant d'essayer de comprendre ce que ces films, inscrits dans le passe de l'Italie, pouvaient avoir à dire de l'Italie de cette époque.

Les trois films, dont l'un d'entre eux--*Padre padrone*--n'était pas destiné à une exploitation dans les salles, mais seulement télévisuelle, ont enregistré un succès considérable tant public que critique. En 1977, *Padre padrone*, soutenu par Roberto Rossellini, alors président du jury, remportait la Palme d'Or au Festival International du film de Cannes; l'année suivante, *L'Albero degli zoccoli* remportait également la récompense suprême. Les trois films ont aussi obtenu un important succès public, tant en Italie qu'à l'étranger.

Parallèlement à ce succès, les trois films ont donné lieu, en Italie, à de nombreux débats d'idées et suscité parfois de vives polémiques. Ces débats touchaient souvent davantage à la valeur idéologique, politique et culturelle des films plutôt qu'à leur valeur purement cinématographique et esthétique.

Les critiques et les entretiens

Afin de compléter, voire de confirmer les résultats obtenus par l'analyse filmique, nous ferons référence, dans un deuxième temps, à d'autres types d'instruments de recherche, à savoir des instruments documentaires: critiques, entrevues de journalistes et de cinéastes. En 1985, nous avons eu l'occasion de rencontrer trois réalisateurs qui nous ont accordé des entretiens inédits².

² Nous avons rencontré Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi et Paolo Taviani qui parlait non seulement en son nom personnel mais aussi au nom de son frère Vittorio. Les entretiens sont reproduits dans l'annexe 3.

Nous avons également pu rencontrer les journalistes et écrivains de cinéma suivants: Adriano Aprà, Mino Argentieri et le Père Virgilio Fantuzzi: les entrevues qu'ils nous ont consenties, quelque dix ans après la sortie des films, mettent en perspective certains commentaires "à chaud" et permettent de mieux comprendre rétrospectivement le climat de l'époque pendant laquelle les films ont été produits.

ÉTAPES DE L'ANALYSE

L'analyse filmique que nous proposons se décompose en deux étapes principales: l'analyse des éléments de la diégèse (anecdote, personnages, contexte socio-politique, historique et culturel) et l'analyse détaillée de certains segments-clefs dans chacun des films: ces segments ont surtout été choisis pour leur densité formelle, soit la qualité des éléments qui composent la mise en scène (montage, cadrage, plans, rythme, décors, structure, etc).

En divisant ainsi notre étude en deux parties distinctes, nous ne voulons surtout pas laisser entendre qu'il y aurait opposition entre ces deux aspects du film, ailleurs qualifiés de forme et de fond ou encore de contenu. Nous croyons, bien au contraire, que c'est l'ensemble du film--les aspects esthétiques et les éléments "contenutistes" de l'histoire--qui forme le film et qui lui donne son sens et tout son sens. S'il est exact que plus personne aujourd'hui ne se préoccupe de la prééminence de l'un ou de l'autre de ces éléments sur la signification totale du film, tous les théoriciens, au contraire, acceptant l'idée d'une interaction dynamique entre la forme et le contenu, il faut souligner que

cela n'a pas toujours été le cas. Et l'on se rappellera alors les vigoureux et souvent houleux débats qui opposaient, au cours des années soixante-dix, à l'intérieur de la critique d'orientation marxiste, les tenants "d'une neutralité des formes filmiques" (Jean Patrick Lebel³) et les tenants "d'un rôle idéologiquement décisif d'un travail d'écriture". Citons pour exemple les rédacteurs de *Cinéthique* pour lesquels la caméra produit une idéologie spécifique, réactionnaire et idéaliste, ou encore ceux des *Cahiers du Cinéma* pour qui la caméra filme en quelque sorte directement l'idéologie dominante. Pour nous, il n'y a pas d'opposition entre la diégèse (le contenu) et la forme, soit tous les éléments constitutifs de la mise en scène: cadrage, éclairage, montage, échelle des plans, bande sonore, etc... Le contenu et la forme sont deux éléments inséparables et "il n'est pas de contenu qui soit indépendant de la forme dans laquelle il est exprimé."⁴ Aussi revendiquons-nous, pour mener à bien l'analyse d'un film, à l'instar des auteurs cités dans le chapitre premier, la nécessité d'une patiente exploration au coeur même du film. Pierre Sorlin remarque que "... l'analyse idéologique d'un film ne se sépare pas d'un long travail sur sa construction"⁵.

Annie Goldman, quant à elle, écrit:

Pour nous, ce que l'on appelle trivialement la forme et le fond sont deux aspects indissolublement liés, c'est pourquoi le travail de décryptage ne

³ Jean Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie* (Paris: Éditions sociales, 1971), 15-29.

⁴ J. Aumont, M. Marie, *L'analyse des films* (Paris: Éditions Fernand-Nathan, Nathan Université, 1987), 93.

⁵ Pierre Sorlin, *op. cit.*, 223.

peut se faire que par un constant aller-retour entre ces deux aspects parfois arbitrairement distingués dans le cheminement de la recherche.⁶

Et elle poursuit en ces termes sans équivoque:

Nous avons déjà dit qu'il nous paraissait inutile, difficile et, somme toute, dangereux de séparer les deux aspects de la forme et du fond; ceux-ci n'étant que les deux faces d'un même phénomène, à savoir la structure interne, globale de l'oeuvre, le problème de la distinction et de la prééminence de l'un des deux éléments sur l'autre ne se pose pas.⁷

Christian Metz, quant à lui, déplore la bipartition entre la forme et le contenu, qu'il nomme respectivement signifiant et signifié car, dit-il, cette bipartition prête à confusion. Pour lui, étudier la forme d'un film ce serait en réalité étudier le tout de ce film en adoptant comme pertinence la recherche de son organisation, de sa structure; ce serait faire l'analyse structurale du film, cette structure étant aussi bien une structure d'images et de sons (formes du signifiant) qu'une structure de sentiments et d'idées (formes du signifié).

La véritable *étude du contenu d'un film* ce serait justement l'étude de la forme de son contenu: sinon ce n'est plus du film que l'on parle, mais de divers problèmes plus généraux auxquels le film doit son matériau de départ, sans que son contenu propre se confonde en aucune façon avec eux, puisqu'il résiderait bien plutôt dans le *coefficient de transformation* qu'il fait subir à ses contenus.⁸

⁶ Annie Goldmann, *op. cit.*, 50.

⁷ *Ibid.*, 239.

⁸ Christian Metz, *Propositions méthodiques pour l'analyse des films. Essais sur la signification du cinéma*, tome 2 (Paris: Éditions Klincksieck, 1976), 99.

Étude des éléments de la diégèse

La première partie de notre analyse filmique porte sur le film entier et se concentre principalement sur le contenu narratif ou diégèse soit,

(...) l'histoire comprise comme pseudo-monde, comme univers fictif dont les éléments s'accordent pour former une globalité" (...) elle est aussi tout ce que l'histoire évoque ou provoque pour le spectateur. Aussi peut-on parler d'univers diégétique qui comprend aussi bien la série des actions, leur cadre supposé (qu'il soit géographique, historique ou social) que l'ambiance de sentiments et de motivations dans lesquelles elles surgissent.⁹

Pour nous, la diégèse se compose de l'anecdote, du contexte historique et géographique, des personnages, des actions; elle est l'univers imaginaire représenté par la fiction du film. L'analyse des divers éléments diégétiques--en premier lieu l'anecdote--nous permettra de découvrir à l'intérieur du film la signification première, c'est-à-dire la plus immédiate tant il est vrai que, dans le cinéma narratif représentatif traditionnel, c'est cet aspect qui, dans un premier temps à tout le moins, constitue le principal moyen d'imposition du sens.

Pour mener à bien cette étude des éléments de l'anecdote, il faut établir un résumé pour chacun des films. Cette opération d'apparence simple est plus complexe qu'il n'y paraît. Il est, en effet, parfaitement utopique de penser pouvoir faire un résumé exhaustif de tous les éléments de la diégèse (actions, personnages, conditions sociales et historiques, description des lieux, etc.), aussi est-il nécessaire de définir un axe de lecture autour duquel viennent

⁹ J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *op.cit.*, 81.

s adonner tous ces éléments. En ce qui nous concerne, nous avons privilégié un axe social.

De plus, le film (le texte filmique) est fuyant. Pris dans le défilement de la pellicule et dans le circuit de la distribution, il est difficile de le visionner. Or, pour analyser un film, il est nécessaire de le voir et de le revoir¹⁰, ce qui n'est pas toujours aisé. Dans le cas qui nous occupe, nous avons fait l'analyse des films sur de multiples vidéographiques (VHS/Pal Secam) enregistrées lors de diffusions télévisuelles. Il est à signaler toutefois que nous avons vu auparavant les films sur grand écran à diverses reprises: au cours de ces visionnements, nous avons pris de nombreuses notes. Sans nier, bien au contraire, la précision que l'utilisation des magnétoscopes a apporté à l'analyse des films en permettant retour en arrière, arrêt sur image, visionnements multiples, nous croyons qu'un film est fait pour être vu dans les conditions pour lesquelles il a été réalisé, c'est-à-dire sur grand écran.

Pour compléter cette étude des éléments de l'anecdote, il sera également nécessaire d'étudier d'autres éléments de l'univers diégétique, tels que les personnages, le contexte géographique, historique, politique et social, soit, en d'autres termes, les lieux et les conditions d'existence des personnages.

¹⁰ Ceci est tout particulièrement problématique, comme nous le verrons au chapitre suivant, pour l'étude détaillée des segments-clefs où la description se doit d'être tout à fait minutieuse et précise. Plusieurs visionnements sont également nécessaires pour établir les résumés des films sans risquer d'oublier des éléments pertinents.

Étude des éléments de mise en scène

Nous commençons l'étude des éléments formels par quelques remarques sur la structure narrative de chacun des films, laquelle nous permettra de définir l'organisation temporelle et spatiale et ainsi de saisir dès l'abord les intentions manifestes de chacun des auteurs. Pour ce faire, nous suivrons une grille d'observation, suggérée par Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété¹¹ qui permet de répondre aux questions suivantes: combien de temps le film dure-t-il au total? Peut-on distinguer des parties et des sous-parties? Selon quels critères les délimiter: critères visuels (fondus, cartons, plans emblématiques, nature de ce qui est représenté à l'image), critères sonores (voix et commentaires, changements musicaux ou sonores), critères logico-narratifs (enchaînements temporels, manifestations dialoguées, ellipses, sommaires, etc...), critères dramatiques (évolution de l'histoire, de la tension dramatique, tournants, péripéties)? Combien de temps ces différentes parties durent-elles? Selon quel principe, quelle logique, passe-t-on de l'une à l'autre: progression narrative, évolution de l'action et des personnages, montée de la tension dramatique, gradation, contraste, etc.?

Une fois ces remarques sur la structure narrative posées, nous passerons à l'analyse détaillée de certains segments-clefs, sélectionnés parce que nous les considérons tout particulièrement riches et signifiants sur le plan formel. L'analyse formelle des segments-clefs du film se concentrera plutôt sur

¹¹ *Ibid.*, 105.

"l'expression, c'est-à-dire ce qui est propre au médium: un assemblage d'images spécifiques, de mots (parlés ou écrits), de bruits, de musique--la matérialité du film"¹², ce que nous pourrions également appeler la mise en scène ou encore les choix opératoires¹³. Nous croyons en effet que le traitement filmique de la mise en scène est le lieu où s'exprime le regard que le réalisateur porte sur l'univers ambiant. L'ensemble des éléments de la mise en scène propres à chaque réalisateur forme son écriture filmique particulière, aussi appelée "style". Suivant en cela des critiques et cinéastes comme Eric Rohmer ou Claude Chabrol, nous définissons le style "comme caractéristique individuelle liée à une conception du monde, quand ce n'est pas à une morale ou à une métaphysique."¹⁴

¹² *Ibid.*, 32.

¹³ Bien évidemment, il aurait été préférable d'analyser le film en entier, plan après plan, séquence après séquence, mais ce travail dépassait très largement le cadre et les objectifs de notre étude. Il est cependant incontestable que chaque segment-clef, même s'il est pris ici isolément, fait en réalité partie intégrante de la globalité du film. Il ne trouve donc sa véritable fonction et sa signification authentique que dans le cadre du déroulement total du film. C'est ainsi que d'autres échantillons formels, relevés ailleurs (dans d'autres séquences, par exemple), pourront venir étayer ces premiers résultats et les nuancer, les préciser: chaque élément nouveau éclaircissant, explicitant, modulant les premières constatations. Il devient alors vite manifeste que c'est en intégrant chaque élément à la totalité que l'on pourra tirer une signification toujours plus exacte et précise du fonctionnement de l'oeuvre dans sa totalité.

¹⁴ J. Aumont, M. Marie, *op. cit.*, 206.

Choix des segments-clefs

Pour chacun des trois films, nous avons décidé d'analyser un segment d'une dizaine de plans provenant d'une séquence tout particulièrement révélatrice, dans le sens où c'est là que s'exprime le mieux la qualité spécifique de chaque oeuvre. Pour *Novecento*, nous étudierons deux segments dans la séquence consacrée à l'échec du renvoi des paysans et à la formation du fascisme agraire; pour *Padre padrone*, nous étudierons la séquence de la confrontation finale entre Efisio et Gavino Ledda, et pour *L'albero degli zoccoli*, celle de l'adoption qui conclut le long bloc narratif consacré au mariage de Maddalena et Stefano et à leur voyage de noces à Milan. Nous situerons l'étude détaillée du segment à l'intérieur de la séquence totale. Il va sans dire que chaque fois que cela s'avérera possible, nous étayerons nos conclusions avec des exemples pertinents puisés dans d'autres séquences.

Repérage des paramètres

Pour chacun des segments étudiés, nous établirons un document de base qui consiste en un relevé numéroté de tous les plans qui le composent. Cette activité, essentiellement descriptive, est très ardue car elle consiste à décrire une image dans le détail, c'est-à-dire à transposer en mots les éléments visuels d'information et de signification qu'elle contient, soit à transcrire en mots des images, des sons, du mouvement, du rythme. En effet, ainsi que le soulignent Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété:

L'analyse filmique, dans ses formes écrites, ne peut que transposer, transcoder ce qui relève du visuel (description des objets filmés, mouvements, lumière, etc....), du filmique (montage des images), du sonore (musiques, bruits, grains, accents, tonalités des voix) et de l'audiovisuel (rapports des images et des sons).¹⁵

De plus, il est tout à fait impossible de décrire de façon exhaustive tous les éléments présents dans une image, "et le choix auquel on se livre dans la description relève toujours, en fin de compte, de la mise en oeuvre d'une hypothèse de lecture, explicite ou non."¹⁶ Cette activité est encore compliquée par le fait qu'une image filmique ne signifie pas seulement par elle-même, mais aussi dans le rapport de succession qu'elle entretient avec l'image qui la précède et celle qui la suit. C'est pour cela que la signification de la séquence va s'enrichir progressivement grâce à l'addition des données recueillies, plan après plan, lesquelles feront surgir interdépendances et interrelations, éclairant non seulement tel ou tel aspect spécifique mais aussi de nombreux autres aspects.

Cette analyse filmique détaillée s'effectuera en suivant certaines des recommandations énoncées par Michel Marie¹⁷, lesquelles se décomposent ainsi: après avoir dressé, pour chacun des segments choisis, la liste numérotée des plans, avec indication de la durée en secondes, nous y ajouterons de nombreux éléments descriptifs pour la bande visuelle et la bande sonore. Pour

¹⁵ F. Vanoye et A. Goliot-Lété, *op.cit.*, 6.

¹⁶ *Ibid.*, 49.

¹⁷ *Ibid.*, 55.

la bande visuelle, nous décrirons la composition du plan, en énumérant certains éléments visuels captés par la caméra (décors, personnages avec leur position dans le cadre, actions). Nous mentionnerons aussi l'échelle des plans, certaines notations concernant l'éclairage et le cadrage. Par ailleurs, nous indiquerons non seulement les mouvements de caméra (travelling, panoramique, etc...), mais aussi les mouvements dans le champ des acteurs. Nous mentionnerons également les raccords ou passages d'un plan à un autre: regards, mouvements, cuts, fondus, autres effets. Pour la bande sonore, nous noterons les dialogues¹⁸, les bruits, la musique. Une fois effectué ce travail descriptif, nous nous livrerons à une activité interprétative, basée sur les données ainsi recueillies. Afin de pouvoir suivre plus efficacement l'interprétation faite suite à la collecte de ces diverses données, il est recommandé de se reporter à l'annexe II dans laquelle le lecteur trouvera un relevé contenant les principaux éléments formels (visuels et sonores) contenus dans chacun des plans composant le segment-clef sélectionné pour chacun des films.

POUR UNE MÉTHODE GLOBALE: "UN HUMANISME RENOUVELÉ"

La méthode d'analyse décrite plus haut s'articule autour de trois éléments principaux: une étude approfondie et bipolaire du texte--le film--au niveau de la diégèse et de la forme, soit "la texture même du film, les mille et

¹⁸ Nous avons vu les films en version italienne sous-titrée. Sauf indication contraire, nous avons utilisé, pour la transcription des dialogues les textes des sous-titres français.

un choix opératoires que le cinéaste doit faire"¹⁹; une phase interprétative qui doit non seulement être menée par l'adhésion stricte à un principe de pertinence clairement défini et maintenu, mais également respecter au plus pres les données fournies par le film lui-même; finalement une mise en situation qui positionne l'étude dans un contexte plus large. Cette "mise en situation humaniste" s'avère tout particulièrement nécessaire dans le cadre d'une étude pluri et interdisciplinaire comme la nôtre: elle s'intègre à l'analyse de l'univers diégétique, tout en la dépassant, dans la mesure où elle confronte aux éléments de la fiction les données vérifiables de l'histoire italienne et permet, ainsi que l'affirme Marc Gervais²⁰, un élargissement de la stricte analyse filmique car elle la complémente avec d'autres approches, la lie et l'associe à d'autres perspectives.

Sur le plan philosophique, ce type d'étude vise une forme d'humanisme réfléchi et conscient que Marc Gervais²¹ qualifie "d'humanisme renouvelé". Cette démarche est exigeante car elle demande au chercheur, tout en restant

¹⁹ Marc Gervais "Toward a Renewed Humanism in Film Studies", *The Australian Journal of Screen Theory*, 9/10, 87-104. Cf. 101: "(...) style, that is, the very texture of a film, the thousand-and-one operative choices a film maker must make".

²⁰ *Ibid.*, 102. "One might add that if the particular discipline has indeed reduced the work within the limitations of its own framework, the humanistic situating will then, to a certain extent, perform a reverse operation, resorting to *amplification*, searching out (most likely very sketchily) possibilities of complementing, connecting, and associating with other approaches, other dimensions."

²¹ *Ibid.*, 87-104.

fidèle à ses propres convictions, intuitions et choix, de demeurer réceptif et ouvert à d'autres options et à d'autres visions du monde que la sienne, c'est-à-dire de ne pas s'enfermer dans un modèle. Nous croyons que c'est seulement ainsi que nous réussirons à approcher quelque peu et à rendre compte de la richesse sémantique du film étudié; même si nous reconnaissons qu'il y a, au-delà du connu et de l'explicable, une réalité qui dépasse toutes les rationalisations de la pensée et de la culture²².

Avant de nous livrer à l'analyse diégétique et formelle des films, nous allons maintenant les replacer dans le courant du cinéma rural italien des années soixante-dix. Ce courant cinématographique est à rattacher à une longue et féconde tradition de la culture italienne, laquelle est farouchement ancrée dans son contexte géniteur. Nous montrerons que le cinéma rural des années soixante-dix non seulement s'inscrit dans cette mouvance, mais se trouve être l'expression cinématographique la plus adéquate de l'Italie du milieu des années soixante-dix.

²² *Ibid.*, 99. Cf. Marc Gervais: "But it is a limited knowledge, and our human intellects (and hearts) cannot rest there, they go on in their pursuit of the as-yet-unknown. Call it mystery (another forbidden word in much of SSMP) or whatever, but it is clearly beyond the rationalisms of *any* thought or culture system."

CHAPITRE TROISIÈME

LE CINÉMA RURAL: UNE CONSTANTE À VARIANTES MULTIPLES DE L'ENGAGEMENT SOCIAL

Le cinéma italien est, depuis ses origines, très fortement lié à son contexte géniteur dont il accompagne, scande et exprime l'évolution. Profondément enraciné dans la vie culturelle, politique et sociale de son pays, il n'a de cesse de privilégier la peinture de la société italienne sous tous ses aspects. Fort de cette caractéristique, le cinéma italien a toujours accordé une place importante à la thématique rurale, ce qui n'est que tout à fait justifié si l'on considère que la réalité paysanne est une composante essentielle de la vie italienne. Dans les années soixante-dix, cette thématique a soudain pris le devant de la scène et le cinéma rural est devenu l'élément dominant de la cinématographie italienne de cette époque. Il est bien évident qu'une étude du cinéma italien dans son ensemble dépasse très largement le cadre de ce travail--sans compter que d'autres s'y sont employés avec succès avant nous¹--,

¹ Nous retiendrons tout particulièrement *Le cinéma italien* de Pierre Leprohon (Paris: Éditions d'aujourd'hui, 1978); *Il cinema italiano: dalle origini agli anni ottanta* de Carlo Lizzani (Roma: Editori Riuniti, 1982); *Le cinéma italien 1905-1945* de Jean A. Gili, collection Cinéma/Pluriel (Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1986); *Le cinéma italien de 1945 à 1979* de Freddy Buache (Lausanne: Éditions de l'Homme, 1979); *Le néo-réalisme italien et ses créateurs* de Patrice G. Hovald (Paris: Éditions du Cerf, Paris, 1958), ainsi que l'article *Italie* rédigé par Jean A. Gili dans *Le Dictionnaire du cinéma* sous la direction de

aussi nous retiendrons seulement l'histoire de la veine rurale, en la replaçant dans son contexte spécifique. S'il est globalement possible de dire que le cinéma rural s'est toujours caractérisé par une forme d'engagement social, engagement qui, lui, varie et fluctue, il faut toutefois préciser dès maintenant que cinéma rural ne signifie ni cinéma social, ni cinéma réaliste et ne s'apparente nullement au néoréalisme² qui est, ainsi que nous le montrerons plus tard, un phénomène essentiellement urbain.

Avant d'aborder la question du cinéma rural italien, il est nécessaire de parler d'autres notions spécifiques à la cinématographie italienne dans son ensemble et donc aussi à la veine rurale, à savoir l'ancrage dans le contexte historico-culturel, le souci du réalisme formel ainsi qu'une volonté d'aborder la réalité sociale sous toutes ses facettes.

L'ANCRAGE DANS LE CONTEXTE HISTORICO-CULTUREL

Comme dans la plupart des pays européens, le cinéma se développe, en Italie, sous le signe du cinématographe Lumière et sous l'impulsion stimulante et agissante de Filoteo Alberini, pionnier et inventeur, ainsi que de quelques autres entrepreneurs. Très tôt, Filoteo Alberini s'associe avec Dante Santoni

Jean-Loup Passek (Paris: Éditions Larousse, 1986).

² Dans les années cinquante et soixante, il était d'usage d'écrire le terme néoréalisme en deux mots joints par un trait d'union, soit néo-réalisme. Ce n'est plus le cas aujourd'hui où le terme s'écrit en un seul mot. Nous avons donc toujours privilégié l'orthographe communément utilisée de nos jours, sauf dans le cas de citations et dans les titres d'ouvrages, cas pour lesquels nous avons respecté l'orthographe originale.

pour créer une société de production, L'Alberini & Santoni. C'est pour cette société qu'il réalise, dès 1905, *La breccia di Porta Pia* (*La Prise de Rome*), un film qui marque un tournant dans l'histoire du cinéma italien, car il s'agit de la première bande à scénario. En effet, à cette époque, soit de 1896 à 1905, la production se composait presque exclusivement de vues d'actualités. Film de fiction, le film d'Alberini, inspiré de l'événement historique de la prise de Rome, est déjà très directement lié à la réalité italienne, historique dans ce cas précis. À ce titre, il est parfaitement représentatif d'une constante de la cinématographie italienne, soit son ancrage avec le réel et l'histoire. Pierre Leprohon peut donc fort justement écrire :

(...) l'histoire du cinéma italien est liée, dès ses origines, à son histoire politique, au courant général des idées sociales.³

L'adhésion aux genres cinématographiques et le souci du réalisme formel

Par ailleurs, le cinéma italien s'est distingué, dès ses origines, par son adhésion au principe des genres cinématographiques, affirmant là, une fois de plus, sa fixation dans son contexte géniteur. En effet, les genres emblématiques du cinéma transalpin, soient le film historique, le mélodrame et la comédie italienne (souvent venue du théâtre dialectal) s'inscrivent véritablement dans la grande tradition culturelle italienne. Le mélodrame se développe essentiellement au long d'un double courant: le mondain et le populaire. Il se déploie d'abord et

³ P. Leprohon, *Le cinéma italien* (Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1978), 8.

surtout avec les drames mondains, un genre né, en 1913, avec *Ma l'amor mio no muore* de Mario Caserini, avec Lydia Borelli. L'immense succès de cette actrice lance la vogue des "divas" et du "divisme", sorte de pré star-system à l'italienne. Outre Lydia Borelli, on peut alors admirer Francesca Bertini⁴, Pina Menichelli, Hesperia et Maria Jacobini qui "embrasent l'écran de leurs mouvements alanguis et de leurs passions dévorantes."⁵

Pourtant, à côté de ces drames mondains, coexistent des drames populaires qui, même s'ils ne bénéficient pas du même succès, sont importants et ne doivent pas être ignorés car, ainsi que le dit Jean A.Gili:

Bien que limité à quelques titres, ce filon porte en lui les prémisses d'un mouvement qui fera la gloire du cinéma italien à partir de 1945. Des films comme *Perdus dans les ténèbres* d'après Roberto Bracco (Martoglio, 1914) ou *Assunta Spina* d'après Salvatore di Giacomo (Serena, 1915) jettent les bases d'une attention à des personnages et des lieux (les quartiers populaires de Naples) appelés à exprimer l'âme profonde d'un peuple.⁶

Avec ces films tournés sur les lieux mêmes de l'action et avec des acteurs non professionnels, le cinéma italien affirme la deuxième de ses caractéristiques fondamentales, à savoir sa vocation au réalisme. Il faut, en effet, reconnaître que le cinéma italien a toujours su répondre aux possibilités réalistes offertes par le médium cinématographique lui-même et par des cadres

⁴ Francesca Bertini qui, à plus de soixante-dix ans, retrouvera les écrans italiens pour interpréter le rôle de Suor Desolata dans *Novecento* de Bernardo Bertolucci.

⁵ Jean Gili, *Dictionnaire du cinéma*, (Éd. Larousse), 342.

⁶ Jean A. Gili, *Italie, op.cit.*, 342.

naturels et historiques souvent enchanteurs. Les cinéastes italiens, réalisateurs de péplums et de drames historiques, faisaient preuve non seulement d'un souci de réalisme des sujets, mais aussi d'un souci de réalisme formel par le soin qu'ils apportaient aux détails de leurs reconstitutions et par l'utilisation de lieux naturels (temples et autres monuments) pour le tournage.

Du souci du réalisme formel à la vocation de l'engagement social

À partir de cette disposition naturelle pour le réalisme, se développe un courant qui prône la nécessité de la restitution de la réalité sociale environnante avec une volonté dénonciatrice. Se développe alors un filon qui ne se satisfait pas de cette adhésion superficielle à la réalité des choses, mais qui cherche à montrer les vérités sous-jacentes. L'exemple le plus probant de cette nouvelle tendance est l'École napolitaine dont le chef de file est, assurément, Nino Martoglio, réalisateur de *Sperduti nel buio* (1914) et de *Teresa Raquin* (1919). D'après Pierre Leprohon, "*Sperduti nel buio* par son thème dramatique, son caractère, son style, le jeu de ses acteurs marque vraiment un tournant capital dans la production italienne."⁷ Leprohon poursuit en ces termes qui inscrivent définitivement ce film emblématique comme précurseur du néoréalisme:

Par son caractère social et documentaire, *Sperduti nel buio* s'inscrit bien dans l'avant courant néoréaliste, mais aussi par le vérisme du détail, ces

⁷ P. Leprohon, *op.cit.*, 48.

murs lézardés, ces rues malsaines, ces escaliers usés par les pas et la souffrance de ces personnages.⁸

Avec ce film, Leprohon dit que le drame passe de la psychologie individuelle à une analyse sociale. Pourtant, *Sperduti nel buio*⁹ (*Perdus dans les ténèbres*), d'après une pièce du dramaturge napolitain Roberto Bracco, n'est en fait rien de plus qu'un mélodrame à quatre sous qui relate l'histoire banale et affligeante d'une jeune fille de condition modeste, séduite et abandonnée par un aristocrate. Toutefois, par son tournage en extérieurs dans les rues de Naples, par son attention aux faits et gestes de la quotidienneté, par son attitude chaleureuse portée à des gens modestes et à des lieux populaires, ce film se dénote des productions de l'époque¹⁰. L'avènement du fascisme limitera et découragera le développement d'un cinéma réaliste et engagé, sans pour

⁸P. Leprohon, *op.cit.*, 49.

⁹ Ce film emblématique représentait pour certains la première apparition du Vérisme à l'écran. Le Vérisme est une école littéraire, proche du naturalisme français à la Zola, principalement représentée par Giovanni Verga. (Pour une étude plus approfondie du Vérisme, se reporter au paragraphe intitulé *Giovanni Verga et le Vérisme littéraire*). Particulièrement apprécié des professeurs du Centro Sperimentale qui le montraient à leurs étudiants, ce film fit, en 1947, l'objet d'un remake réalisé par Camillo Mastrocinque et mettant en vedette Vittorio De Sica et Jacqueline Plessis.

¹⁰ D'autres films participent de la même veine, par exemple: *Assunta Spina* de Gustavo Serena et *Cavalleria Rusticana* de Ubaldo Maria del Colle. Ce dernier film, aux dires de Mira Liehm, présente des qualités artistiques et visuelles remarquables, intelligemment associées à une approche éthique. Elvira Notari, première réalisatrice italienne connue, s'intéresse vivement aux questions sociales et déjà à la problématique féminine. Dans ses deux films: *A santa notte* (1921) et *E piccerella* (1922), elle dépeint des femmes fortes, indépendantes et déterminées. Pour une étude sur le cinéma italien de cette époque, voir également le livre de Mira Liehm intitulé *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the present*, University of California Press, 1984.

autant détruire toute volonté dénonciatrice et revendicatrice. Aussi, c'est dès avant la chute du régime fasciste et la fin de la guerre, que se multiplient les films abordant les conditions de vie des classes populaires et apportant le témoignage d'une prise de contact avec la réalité quotidienne, parfois drôle, parfois amère. Parmi ces films que l'on pourrait qualifier de pré-néoréalistes, il faut citer: *Quattro passi fra le nuvole* (1942) de Alessandro Blasetti, *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti et *I bambini ci guardano* (1944) de Vittorio De Sica, tous annonceurs de la révélation que sera, en 1945, *Roma, città aperta* de Roberto Rossellini, tourné dans les rues de Rome, avec des bouts de pellicule récupérés. Pour la première fois depuis longtemps, ces films osent aborder des thématiques qui étaient totalement taboues au moment du fascisme. Le film de De Sica, d'après un roman de Cesare Giulio Viola, aborde le thème de l'enfant malheureux parce qu'élevé dans un milieu familial désuni. Le film de Blasetti, quant à lui, raconte la journée d'un commis voyageur, homme simple, qui, après avoir condamné sa fille souffrante au nom de principes moraux étouffants, comprend son erreur et accepte de la garder auprès de lui. D'après Jean Gili:

Il est intéressant de noter que les premiers films qui, en 1942-43, commencent à annoncer le mouvement néoréaliste, des films comme *Ossessione* de Visconti, *Quattro passi fra le nuvole* de Blasetti, *I bambini ci guardano* de De Sica sont tous des films qui mettent en cause la répression sexuelle en essayant d'aborder pour la première fois avec franchise les problèmes par exemple de l'adultère ou du statut moral des filles-mères, et qui n'hésitent pas à remettre en cause l'image sacrosainte du père - le père comme projection au niveau de la cellule familiale du Duce au niveau de la nation.¹¹

¹¹ Jean Gili, *op.cit.*, 76.

LE RÉALISME, UNE CARACTÉRISTIQUE DE LA CULTURE ITALIENNE

Le souci du réalisme formel ainsi que la volonté de scruter la réalité sociale sous ses aspects les plus divers ne sont pas nés avec le cinéma italien, mais s'inscrivent au contraire dans la tradition culturelle italienne. Cette propension au réalisme est particulièrement vivace dans la tradition littéraire où elle s'est incarnée avec force dans le Vérisme dont le principal propagateur fut Giovanni Verga¹². Dans le domaine cinématographique, cette tradition réaliste a connu une sorte d'apogée avec le néoréalisme.

Giovanni Verga et le vérisme littéraire

La pratique vériste telle qu'elle est énoncée par Giovanni Verga dans la préface de son ouvrage *L'amante di Gramigna*, préface que l'on peut, à toutes fins pratiques, considérer comme étant le manifeste du Vérisme, aura une influence profonde, comme nous le verrons plus avant, sur certains cinéastes-

¹² Giovanni Verga, romancier sicilien, né à Catane, en 1840, décédé en 1922. Grand admirateur de Zola, Verga, dès 1875, écrit des romans où les éléments passionnels s'insèrent dans une enquête sur les problèmes sociaux de l'Italie. Il se proposait d'écrire une trilogie *I vinti* (il ne composera que les deux premiers tomes), dans laquelle il voulait montrer comment les conditions matérielles de l'existence influent sur les êtres: à la peinture de la vie des pêcheurs siciliens désireux de s'élever (1881), répondit l'épopée amère de *Mastro Don Gesualdo* (1888-89), paysan enrichi dont la louable ambition se heurte à l'avidité et au mépris de ceux qui l'entourent. Il se retire à Catane en 1906 et cesse d'écrire. Il apporte une expression dépouillée et dense au service de la vérité. La description réaliste qu'il fait de la Sicile atteint souvent l'universel par l'évocation grandiose de la lutte des valeurs du passé avec les aspirations du monde moderne.

théoriciens tels Giuseppe De Santis ou Luchino Visconti. Dans cette préface, l'auteur entend mettre son lecteur face à face avec la réalité brutale des faits, sans intermédiaire ni médiation; l'artiste doit en effet se garder d'intervenir et il doit laisser sa personnalité s'effacer au profit d'une analyse scrupuleuse et scientifique de la réalité qu'il souhaite décrire. Cette analyse doit porter sur l'ensemble de la société et s'attacher aux histoires contemporaines. Seule compte la démonstration scientifique qui doit être mise en avant, et cela même aux dépens de l'impact dramatique. Dans *I vinti*, un cycle de trois romans portant sur la vie des pêcheurs et des paysans siciliens, Verga se proposait de montrer comment les conditions matérielles de l'existence influencent la vie et les décisions des êtres humains. Il ne termina que deux des trois romans prévus: *Mastro Don Gesualdo* et *I Malavoglia* dont Luchino Visconti devait s'inspirer pour son film *La terra trema*.

Grand admirateur d'Emile Zola, Verga se fait le propagateur du naturalisme français défendu par l'écrivain français. Il en rejette pourtant certains des éléments les plus strictement déterminants, mais en adopte la méthodologie scientifique rigoureuse prônée par Zola. Verga compte appliquer cette méthodologie à l'étude de l'humanité sous ses aspects les plus primitifs, parce que, écrit-il:

(...) le mécanisme des passions qui déterminent [l'activité humaine] dans ces basses sphères est moins compliqué et pourra donc être observé avec une plus grande précision.¹³

Cette volonté d'observation rigoureuse doit être objective et neutre dans le sens où elle ne doit jamais susciter de jugement de la part de l'observateur. En effet, l'unique but de cette observation précise est "de donner une représentation de la réalité, telle qu'elle est ou telle qu'elle devrait être"¹⁴. Cette représentation de la réalité telle qu'elle a été observée, ne doit cependant pas être close sur elle-même ni définitive, car elle doit laisser à l'individu un espace lui permettant d'agir et donc d'évoluer et de progresser en vue de s'améliorer, voire même d'atteindre une perfection qui, selon Verga, est de l'ordre du monde. C'est là où Verga se démarque tout particulièrement de Zola pour se rapprocher des théoriciens italiens du réalisme, que ce soit Luigi Capuana ou Francesco De Sanctis¹⁵ qui croient non seulement à l'existence d'un ordre du monde permanent et idéal, mais aussi à la possibilité d'y accéder. Cette approche, très souple, permet de réconcilier des points de vue opposés sur le réalisme: elle a prévalu jusqu'au vingtième siècle et a inspiré nombre de cinéastes et d'oeuvres néoréalistes.

¹³ Giovanni Verga, *I Malavoglia* (Verone: Ed. Mondadori, 1968), 51. "il meccanismo delle passioni che la determinano (l'attività umana) in quelle basse sfere è meno complicato e potrà quindi osservarsi con maggiore precisione".

¹⁴ *I Malavoglia*, op. cit., 53.

¹⁵ Pour la question des origines du néoréalisme, et plus précisément de l'influence de Giovanni Verga, voir Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton University Press, 1986), en particulier l'introduction, 3-29.

La revue *Cinema*: le retour au paysage italien et au réalisme

Cette approche du réalisme est à la base des fondements théoriques du néoréalisme, fondements exprimés pour l'essentiel par un groupe de critiques et théoriciens de la revue *Cinema* et par des cinéastes regroupés autour du Centro Sperimentale, lieu d'enseignement du cinéma, fondé à Rome, en 1935, par l'état fasciste et bientôt devenu îlot de résistance intellectuelle.

Le coup d'envoi théorique du néoréalisme est donné le 10 octobre 1941, dans le numéro 127 de la revue *Cinema*, par Mario Alicata et Giuseppe de Santis, dans un article intitulé "Verità e poesia: Verga e il cinema italiano". Dans cet article fondateur, les deux auteurs, qui croient à la nécessité de renouveler le cinéma afin que celui-ci puisse faire connaître les réalités sociales et politiques et par là-même changer les choses, prônent un retour au paysage italien et aux modèles littéraires réalistes comme sujets d'inspiration cinématographique. Ils plébiscitent tout particulièrement Giovanni Verga qui a su, selon eux, créer non seulement une œuvre poétique, mais aussi donner vie à une époque et à une société. Selon Alicata et De Santis, l'œuvre de Verga témoigne à la fois d'une expérience humaine et d'une atmosphère concrète. Les ouvrages de Verga indiquent au cinéma italien

la seule direction valable historiquement: un art révolutionnaire inspiré d'une humanité qui espère et souffre et devient, à son tour, inspiration pour cette humanité.¹⁶

¹⁶ Mario Alicata et Giuseppe De Santis in "Verità e poesia: Verga e il cinema italiano", cité par David Overbey in *Springtime in Italy* (Hamden, Connecticut,

Umberto Barbaro¹⁷, quelques mois plus tard, lancera lui aussi un appel en faveur d'un cinéma du réalisme, appel relevé par tous les collaborateurs de la revue *Cinema*, lesquels demandaient des films décrivant les conditions de vie des travailleurs, se déroulant dans les champs et les usines et portant attention à l'homme. Pour ces théoriciens, futurs cinéastes pour la plupart, le cinéma italien

(...) trouve sa meilleure direction dans la tradition réaliste en raison de sa nature strictement narrative; en fait, le réalisme est la mesure véritable et éternelle de toute signification narrative, le réalisme étant compris non pas comme un hommage passif à une vérité objective et statique mais plutôt comme le pouvoir de créer et d'imaginer une histoire composée de personnages et d'événements réels.¹⁸

Archon Books), 135.

"Giovanni Verga's works (.....) indicate the only historically valid direction: a revolutionary art inspired by, and acting, in turn, as inspiration to a humanity which hopes and suffers".

¹⁷ "Scénariste, critique et théoricien italien (1902-1959). Également dramaturge et romancier, il réalise un long métrage *Ultima nemica* (1937), la même année qu'il est nommé professeur au Centro sperimentale de Rome, où l'influence de son enseignement, appuyé sur l'étude des films ou des textes de Eisenstein, Koulechov ou Balázs est sensible. À partir de 1945 et jusqu'en 1948, il dirige la revue *Bianco e Nero*, apportant au néoréalisme une théorisation parallèle, sans cesser de prolonger ses réflexions sur les problèmes du langage cinématographique, les rapports de l'art au marxisme, le rôle du film documentaire. Il écrit pour Giuseppe De Santis le scénario de *Chasse Tragique* (1948) où il imbrique avec efficacité les données socio-politiques et le mécanisme dramatique. Il a incité à la traduction de textes essentiels et écrit lui-même plusieurs ouvrages." in *Dictionnaire du Cinéma*, sous la direction de Jean-Loup Passek (Paris: Éditions Larousse, 1986), 48.

¹⁸ M. Alicata et G. De Santis, cités par D. Overbey, *op.cit.*, 131.

"(...) the cinema finds its best direction in the realistic tradition because of its strict narrative nature; as a matter of fact, realism is the true and eternal measure of every narrative significance - realism intended not as the passive homage to an objective, static truth, but as the imaginative and creative power to fashion a story composed of real characters and events".

LE CINÉMA RURAL: UNE VEINE RÉCURRENTÉ DANS LE CINÉMA ITALIEN

Comme nous l'avons indiqué précédemment, la cinématographie italienne s'est, plus que d'autres cinématographies nationales, intéressée à la thématique rurale, surtout depuis la fin des années vingt. Le monde cinématographique et le monde rural entretiennent, en Italie, une relation certes précaire et diverse, mais constante. Phénomène essentiellement urbain, le néoréalisme n'a fait qu'affleurer la réalité paysanne. Il a eu pourtant une influence déterminante sur le développement du cinéma rural, car il a inventé et perfectionné les instruments d'évaluation de la réalité sociale tout en témoignant d'un profond souci d'authenticité. Le film devient alors découverte sur le terrain: il se construit à partir d'une réalité examinée sur place et analysée dans ses diverses composantes pour être ensuite recomposée selon la dramaturgie choisie par le réalisateur. C'est ce qu'affirme Marie Claire Amblard, chef du Service Audiovisuel du ministère de l'agriculture et de la Forêt en ces termes:

(...) le néoréalisme, s'il n'a suscité qu'une centaine de longs métrages entre 1944 et 1951, a constitué un formidable vivier thématique et esthétique en faisant bénéficier le monde rural, en particulier, de son pénétrant souci de vérité sociale. Et les étapes successives du cinéma italien ont conservé cet héritage, ce qui explique que les cinéastes transalpins soient moins que d'autres tombés dans les clichés et les stéréotypes quand ils ont campé des paysans à l'écran.¹⁹

¹⁹ M.C. Amblard, "Au seuil de 1992", préface in *Champs-Contrechamps* sous la direction de Guy Hennebelle et Marcel Oms, (Paris: Co-édition Centre Georges-Pompidou/ Ministère de l'Agriculture et de la Forêt, collection Cinéma/singulier, 1990), 8.

Elle prétend, par ailleurs, que l'Italie arriverait largement en tête d'un "palmarès" de l'inspiration paysanne dans les cinémas de la Communauté Européenne, même s'il est exact que la peinture du monde rural ne constitue qu'une part minoritaire de la production cinématographique italienne globale. Le monde rural a donné naissance à quelques-uns des films de fiction les plus beaux et des plus significatifs qui soient, ainsi qu'à une quantité importante de documentaires, peut-être parce qu'ainsi que le dit René Prédal:

Aux débuts était la terre et l'on ne saurait dès lors s'étonner que le cinéma paysan ait souvent quelque chose à voir avec les origines. (...) Aussi le milieu rural est-il souvent pris comme lieu emblématique où se jouent des forces qui le dépassent parce qu'elles concernent l'homme en général.²⁰

C'est assez dire que la peinture de la vie rurale au cinéma s'organise non seulement autour du conflit entre l'homme et les éléments, l'individu et son environnement, mais aussi autour des problèmes soulevés par les transformations sociales que le travailleur doit fréquemment subir alors même que les composantes lui échappent souvent.

La pratique documentaire

Le cinéma documentaire italien est, aux dires d'Adriano Aprà, "un cinéma marginal et marginalisé, un no man's land peuplé de cinéastes sans tradition".²¹

²⁰ René Prédal, "L'image du paysan dans le cinéma mondial" in "Cinéma et Monde rural", *CinemAction* n° 36, dossier coordonné par Michel Duvigneau et René Prédal (Paris: Éd. du Cerf, 1986), 19.

²¹ Adriano Aprà, "Éléments d'étude du documentaire italien" in *Aspects du documentaire italien*, Catalogue du 16ème festival de Films ethnographiques et

Tout comme le cinéma de fiction, le documentaire italien entretient une relation vitale avec l'histoire italienne. Le documentaire, présent depuis les débuts du cinéma italien, s'est surtout développé après la formation de l'Institut Luce, en 1928, par Benito Mussolini. Il a tendance à privilégier une approche superficielle de la réalité paysanne, favorisant surtout la représentation d'événements rituels et spécifiques: fêtes religieuses, cérémonies, etc. aux dépens de l'exposition des problèmes concrets de la paysannerie. La réalité est regardée dans ce qu'elle a d'exceptionnel plus que dans sa quotidienneté, sans volonté de s'approcher des choses pour ce qu'elles sont réellement, d'où une sacralisation et une esthétisation qui conduisent au paradoxe souligné par A. Aprà et qui veut que ce soit "une tradition anti-documentaire qui domine le documentaire italien"²². Parmi les documentaristes qui se sont intéressés à la réalité paysanne, il faut citer Giovanni Paolucci qui réalise, en 1939, un court métrage intitulé *Le cinque terre* sur un ensemble de villages côtiers, situés dans la province de Gênes, accrochés entre mer et montagne ou encore Fernando Cerchio qui, lui, réalise *Comacchio* en 1942, un court métrage de 15 minutes sur ce village du delta du Po qui vit de la pêche et de la préparation des anguilles. La même année, Michelangelo Antonioni avec *Gente del Po* fait le trait d'union entre l'avant et l'après-guerre, et propose une approche tout à fait

sociologiques (Paris: Cinéma du Réel. Centre Georges-Pompidou/B.P.I., 1994), 63.

²² A. Aprà, *op.cit.*, 63.

différente de la réalité paysanne. Son film s'impose à la fois par son réalisme et par la précision d'un style dépouillé de tout artifice. Par le biais d'un voyage sur le fleuve, le film s'efforce de montrer la misère et les difficultés des conditions de vie des pêcheurs.

Après la chute du régime fasciste, les réalités de la vie dans les campagnes continuent à passionner les documentaristes. En effet, s'il faut en croire Diego Carpitella²³, plus de 80% des deux cents documentaires ethnographiques produits en Italie, de 1950 à 1980, sont consacrés au monde paysan ou pastoral. Pourtant, les thèmes abordés demeurent fondamentalement les mêmes, à savoir les événements de type magico-rituel ou religieux : processions, pèlerinages, fêtes religieuses. À l'exception magistrale de Vittorio De Seta qui, dès le milieu des années cinquante, construit un ensemble de onze documentaires consacrés à la Sardaigne et à la Sicile, peu de documentaristes italiens s'intéressent aux diverses techniques du travail et à la réalité quotidienne. Les films de De Seta évoquent le climat de dur labeur et de pauvreté digne dans lequel se déroule la vie des paysans, des pêcheurs et des mineurs du Sud.

Le choix de De Seta est radical : absence de commentaire et de musique, son en prise directe (mais non synchrone), tournages issus de repérages minutieux et parfois éprouvants sur les lieux de Sicile ou de Sardaigne qu'il documente. La beauté quasi sacrée et épique de ses films vient "après" le travail sur le terrain; elle correspond au processus de

²³ Pour une étude du cinéma ethnographique rural des années 50 à 80, voir l'article de Diego Carpitella "Film etnografico e mondo contadino in Italia", in *Cinema e mondo contadino* (Venezia: Marsilio Editori, 1982), 69-77.

décantation d'une réalité d'abord captée comme un magma et dont le cinéaste sait qu'elle est un monde en train de disparaître.²⁴

Dans les années cinquante, le Parti Communiste italien initie quelques productions, mais c'est surtout dans le climat plus ouvert des années soixante que quelques documentaristes - parmi lesquels il faut nommer Lino Del Fra, Carlo Di Carlo, mais surtout Luigi Di Gianni, Gianfranco Mingozzi et Gian Vittorio Baldi - parviennent à aborder des sujets politiques, à montrer un monde paysan qui continue à vivre aux marges du boom économique, à dénoncer des situations de conflit social. Les films de Luigi Di Gianni, consacrés à l'Italie méridionale, de caractère ethnographique et sociologique, enregistrent une réalité en voie de disparition. Par exemple *Frana in Lucania* (1959), l'histoire d'une famille paysanne dans la région de Potenza qui, suite à un tremblement de terre, doit fuir en abandonnant ses maigres possessions. Ou encore *La possessione* (1971), un film qui se déroule en Campanie et relate l'histoire de Giuseppina, une femme possédée par l'esprit de son neveu. Pour leur part, les films de Mingozzi ou Baldi témoignent d'une connaissance intime des sujets traités. Les années soixante sont aussi les années du cinéma d'intervention et du cinéma politique: c'est dans cette optique que le Parti Socialiste italien (PSI) et le Parti Communiste italien (PCI) s'unissent, en 1964, pour créer Unitelfilm, une société consacrée à la production, à la distribution et à la conservation du documentaire politique. Le documentaire de long métrage se développe

²⁴ A. Aprà, *op.cit.*, 64.

seulement à partir de 1945-1950: jusqu'à cette époque, seuls avaient droit de cité les courts métrages documentaires. En effet, la production de documentaires (courts - durée égale à dix minutes) bénéficiait non seulement d'une aide au financement, mais également d'un retour sur les recettes (qui pouvait être conséquent dans le cas d'une diffusion avec un film à succès) car une loi obligeait le passage du court métrage avec le long métrage. À partir des années soixante-dix, la loi change et la production de documentaires devient plutôt le fait de la télévision.

Le cinéma de fiction

Côté fiction, c'est alors même que fleurit le cinéma de divertissement et de fuite de la réalité, propre à la période fasciste, que la cinématographie italienne commence à s'intéresser à la vie rurale. Alessandro Blasetti tourne trois films ayant pour cadre la campagne italienne, films qui tranchent avec la production courante. En 1928, il réalise *Soie*, un documentaire romancé sur l'assèchement des marais pontins entrepris par Mussolini. De ce film, Pierre Leprohon écrit:

Dès ce premier film qui semble répondre aux impératifs de la propagande gouvernementale, le jeune réalisateur jette les bases du néoréalisme. Il abandonne le sujet historique ou littéraire, le film sentimental archaïque pour aborder un problème social et actuel, illustrant le triomphe des idées des jeunes contre l'hostilité des vieux opposés à l'évolution du pays.²⁵

²⁵ P. Leprohon, *op.cit.*, 71.

Blasetti réalise également *Terra madre* (1930) et *1860, i mille di Garibaldi* (1933). Dans *Terra madre*, sorte d'hymne épique, quelque peu emphatique, à la terre nourricière, Blasetti raconte l'histoire d'un jeune aristocrate frivole qui songe à vendre son domaine pour aller en ville et y vivre une vie oisive. L'amour d'une jeune et jolie paysanne le fait changer d'avis. Il restera avec les paysans qui représentent la véritable richesse du pays. *1860* annonce le néoréalisme historique et présente l'expédition garibaldienne à travers l'aventure d'un jeune berger sicilien qui se rend à Gênes pour y rencontrer Garibaldi et le convaincre de les mener, lui et ses compagnons, à la bataille. Certes, Blasetti évite de parler des fortes tensions sociales qui agitent la campagne sicilienne. Pourtant il fait du paysan et de sa jeune épouse (interprétés tous deux par des non-professionnels) les véritables héros de cette épopée: ce point de vue du cinéaste sur l'histoire témoigne du fait que ce sont les aspirations légitimes du peuple paysan pour sa libération qui priment l'événement historique. Blasetti dépeint la vie paysanne avec un ton qui dégage à la fois tendresse, humour et poésie.

Parallèlement, se développe avec une vigueur souriante et joyeuse un filon qui propose une opposition systématique ville/campagne, ceci afin de promouvoir l'idéologie du retour à la terre prônée par le régime fasciste. Dans cette optique, la ville est considérée comme le lieu de toutes les perditions tandis que la campagne symbolise toutes les vertus. Parmi les films légers et représentatifs de cette idéologie du retour à la terre, on trouve *Ritorno alla terra* (1934) de Mario Franchini, *Terra di nessuno* (1939) de Mario Baffico et *Scarpe*

grosse (1940) de Dino Falconi, lesquels présentent des villages conventionnels, pittoresques et totalement dénués de réalisme et d'authenticité sociale. Ce thème du retour à la terre est à mettre en relation avec le mouvement "strapaese"²⁶ qui fut une des constantes de la propagande fasciste. Il est également lié au colonialisme, dans le sens où le fascisme mit l'accent sur ses besoins de terres, pour justifier ses visées impérialistes. L'image sociale proposée par ces films est dominée par la notion de stabilité et de hiérarchie acceptée. La campagne prend les allures d'un univers de paix sociale, de travail où chacun tient la place qui lui revient, soit, pour reprendre les termes de Jean Gili:

En affirmant l'ordre et l'harmonie interclassiste, le fascisme propose une société idéalisée dont les contradictions sont précisément masquées dans les véhicules idéologiques que sont les films.²⁷

Le néoréalisme et le monde paysan

Avec la chute du régime fasciste et la fin de la guerre, le néoréalisme fait son apparition sur les écrans de la péninsule. Ce mouvement est, nous l'avons mentionné précédemment, essentiellement urbain à part l'exception notable de *La terra trema* de Luchino Visconti et un épisode de *Païsa* (1946) de Roberto

²⁶ Le mouvement "strapaese", mouvement culturel italien d'inspiration littéraire dont le principal propagateur est Curzio Malaparte, s'appuie sur une interprétation populiste et démagogique de la société paysanne dont elle exalte les vertus spartiates tout en insistant sur la mission impériale et civilisatrice de "l'Italie, grande prolétaire."

²⁷ Jean Gili, *op.cit.*, 80.

Rossellini, celui qui se déroule dans la vallée du Po et qui relate l'exécution par des Nazis de résistants et de parachutistes alliés.

Pourtant, dès 1947-1948, le néoréalisme étend le champ de ses investigations et s'intéresse à la réalité rurale, abordant, entre autres, les thèmes de la question agraire et des problèmes du Sud. Giuseppe De Santis est l'un des premiers à parler de la vie paysanne: dans la trilogie qu'il consacre à la paysannerie, De Santis dresse un constat extrêmement rude de la situation du monde paysan. *Caccia tragica* (1947) s'intéresse aux paysans de Romagne. À la Libération, des paysans pauvres fondent des coopératives sur des terres incultes. Leur travail est contrarié par les actions malfaisantes des profiteurs et des aventuriers qui leur volent l'argent qu'ils ont si péniblement gagné. Au terme d'une lutte âpre et difficile, les paysans récupèrent leur argent. *Riso amaro* (1949) évoque le dur labeur des "mondine", ouvrières saisonnières des rizières, mères de famille ou chômeuses venues du Piémont pour repiquer le riz. Le conflit s'organise autour de l'affrontement entre les régulières et les clandestines: toutes finissent par comprendre que leur avantage est de s'unir contre les exploiters. L'intrigue sociale est compliquée par une sous-intrigue érotico-policrière: l'une d'elles se laisse séduire par un voyou qu'elle tue avant de se suicider tandis que la compagne du voyou se régénère au contact du prolétariat. *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) se déroule dans la campagne misérable de la Ciociara et dénonce la vie criminelle d'un propriétaire local. À son retour de guerre, un berger doit affronter le riche paysan qui l'a spolié et qui

règne maintenant en maître sur le village. Dans un premier temps, la communauté terrorisée témoigne contre le berger; lorsqu'il s'échappe de prison et revient reprendre la lutte, les paysans le soutiennent. Dans ces trois films, De Santis prône la nécessaire solidarité des opprimés, c'est-à-dire des paysans et des ouvriers, deux groupes à cohésion sociale très prononcée et, tous les deux, porteurs de valeurs de courage. Cette idée n'est pas sans parenté avec la théorie gramscienne concernant le problème politique de l'hégémonie et la création d'un "bloc historique" qui regrouperait, dans une alliance révolutionnaire, les paysans du Sud et les ouvriers du Nord, afin de faire contrepoids au bloc dominant formé par la bourgeoisie industrielle et les grands propriétaires fonciers du Mezzogiorno.

De Santis prône un réalisme des significations globales plutôt qu'un réalisme de la forme, et privilégie un style et un ton qui n'appartiennent qu'à lui et qui mélangent habilement lutte des classes, critique sociale, suspense et érotisme, propension au mélodrame et violence passionnelle. Son cinéma se caractérise par une peinture vivace et lucide de la vie rurale italienne, une générosité naturelle, une passion pour les idées sociales et politiques, la dénonciation de l'injustice du monde paysan. Pierre Leprohon résume ainsi le travail de Giuseppe De Santis:

On pourrait voir une sorte de trilogie dans les premiers films du réalisateur, trilogie du peuple paysan d'Italie, pris en des régions et des travaux différents: agriculteurs, gens des rizières, bergers. Trilogie aussi dans l'idée de l'union nécessaire pour triompher des exploiters souvent

dissimulés derrière l'hypocrisie de ceux qui ne sont ni des travailleurs, ni des patrons, mais trahissent les premiers en servant les seconds.²⁸

C'est avec la même lucidité dénonciatrice qu'Alberto Lattuada dans // *mulino del Po* (1948), inspiré du roman homonyme de Riccardo Bachelli, évoque les luttes agraires et la naissance du socialisme en Italie du nord, au siècle dernier. Le réalisateur démontre, avec efficacité, comment la mécanisation du monde rural conduit à la prolétarianisation des métayers; parallèlement, il démontre aussi comment, dans le cas de conflits sociaux, les conditions socio-économiques peuvent conduire à des choix politiques erronés en termes de lutte des classes. À la fin du dix-neuvième siècle, un propriétaire foncier, désireux de moderniser son domaine, introduit la mécanisation en achetant une batteuse à vapeur venue de Grande-Bretagne. Ses métayers, transformés de facto en ouvriers agricoles, s'unissent pour mener la lutte et entreprennent une grève, laquelle sera brutalement réprimée par les soldats. Seule une famille qui exploite un vieux moulin sur le Po, refuse de se joindre à leur lutte. Dans ce film, Lattuada combine harmonieusement une expression néoréaliste à un thème historique et à un problème social. Sa mise en scène s'organise autour d'une alternance de plans brefs, soutenus par un montage nerveux et des plans larges, au rythme majestueux culminant à la fin dans une ampleur lyrique.

Très rapidement, la situation de la production cinématographique se dégrade et de nombreux projets ambitieux ne peuvent voir le jour --que ce soit

²⁸ P. Leprohon, *op.cit.*, p.117.

le film de Visconti sur les paysans siciliens, celui de Carlo Lizzani sur les inondations du Polesine ou encore celui que De Santis entendait consacrer aux paysans pauvres de Calabre. Comme le montre Jean Sagnes dans son pertinent article intitulé "Italie: un intérêt constant", ces difficultés sont dues à l'évolution de la situation politique qui voit s'éloigner les espoirs de révolution sociale, se rétrécir l'horizon sociopolitique et s'affirmer le pouvoir de la Démocratie chrétienne qui "fait jouer la censure contre les films montrant avec virulence les tares de la société italienne, (...)".²⁹ Selon Sagnes, certains cinéastes engagés ont du mal à soutenir leurs efforts et

(...), certains choisissent le compromis comme Pietro Germi dont le film *Au nom de la loi* (1948), après avoir posé les problèmes liés à la Mafia sicilienne, lave celle-ci de toute intention homicide ou comme Aldo Vergano dont le *Giuliano, bandit sicilien* (1950) fait le silence sur les aspects politiques de l'affaire. Germi donnera pourtant en 1952 un intéressant film historique sur la résistance des paysans des Pouilles à l'ordre piémontais en 1865: *La tanière des brigands*.³⁰

Cependant, la campagne demeure un sujet favori des cinéastes de la fin des années quarante et du début des années cinquante. À côté de ces films soucieux d'éthique et d'authenticité sociale, se développe toute une veine rurale dont les pires exemples sont, s'il faut en croire Raymond Borde et André Bouissy: *Faddija* de Roberto Montero, un mélo paysan de la pire espèce, ou la naissance des enfants réconcilie bergers et propriétaires; *Benvenuto Reverendo!*,

²⁹ Jean Sagnes, in *Champs Contrechamps*, *op.cit.*, 64.

³⁰ Jean Sagnes, *op.cit.*, 64. Les titres originaux des films sont *In nome della legge*, *Il fuorilegge Giuliano*, *Il brigante di tacca del lupo*.

comédie de bas niveau dans laquelle un escroc, déguisé en prêtre, désamorce la révolte agraire; dans *Terra senza tempo* de Silvestro Prestifilippo, quelques mariages entre classes rivales auront le même effet.³¹

À la même époque, se développe un autre avatar du cinéma rural, le néoréalisme rose qui propose un allègement du discours politique. Déjà en 1946, Luigi Zampa avait, dans *Vivere in pace*, mélangé habilement gravité du propos et effets comiques. Pendant la guerre, un paysan d'un village de montagne s'emploie à demeurer neutre et en bons termes avec tous: fascistes, résistants, troupes alliées... Il recueille deux soldats américains dont l'un est de race noire; au cours d'une nuit de beuverie, ce dernier sympathise avec un officier nazi. Au matin, le fermier est abattu par les allemands.

Due soldi di speranza (1952) de Renato Castellani est une charmante comédie néoréaliste, tournée en dialecte local. Ce film, qui obtint la Palme d'or au festival international du film de Cannes, oppose, dans les termes du populisme rural, la grande ville tentaculaire, pleine de dangers - ici Naples - au village qui a su, lui, conserver le sens des vraies valeurs. Ne trouvant aucun travail dans son village natal, un jeune homme part à Naples en chercher. Le constat social est amer, mais la bonne humeur et l'espoir l'emportent grâce à une merveilleuse histoire d'amour. Avec ce film, Castellani fait preuve d'une vitalité irrésistible et annonce une bifurcation du néoréalisme vers un optimisme

³¹ Raymond Borde et André Bouissy, *Le Néoréalisme italien* (Lausanne: Éd. Claire Fontaine, 1960); cité par René Prédal in "L'image du paysan dans le cinéma mondial", 29.

réconfortant sans nier, pour autant, le fait social qu'il s'agit alors de constater et d'exposer, sans pour cela faire nécessairement oeuvre revendicatrice. Pierre Leprohon évalue ainsi l'apport positif de Castellani à l'évolution du néoréalisme :

Tant par sa méthode de travail que par ses sujets, Castellani épouse donc la ligne de conduite du néoréalisme. Mais par le choix qu'il opère sur le matériau visuel, rien n'est moins lâche, moins laissé au hasard que cet apparent désordre. Le cinéaste contribue d'autre part à libérer le néoréalisme de ce "misérabilisme" où il risquait de se complaire, sous prétexte de demeurer fidèle à la mission revendicatrice que lui assigne la critique marxiste.³²

On peut rattacher à ces films, la série des *Don Camillo* initiée, en 1951, par *Le petit monde de Don Camillo*³³ (1952) de Julien Duvivier. Dans un petit village de la plaine du Po, un conflit permanent oppose le curé au maire communiste. On trouve également une autre série, celle commencée par *Pane, amore e fantasia* (1953) de Luigi Comencini. Dans un village des Abruzzes, la population toute entière se passionne pour les amours compliquées et tumultueuses d'une jeune et accorte paysanne avec le chef des carabinieri, homme mûr et séduisant. Il s'agit d'une farce villageoise joyeuse, rondement menée, bien interprétée, qui remporta un franc succès et, là encore, entraîna des suites. Ces films ne saisissent pas les personnages dans leur situation

³² P. Leprohon, *op.cit.*, 135.

³³ Le formidable succès remporté par ce premier film entraîna plusieurs suites, réalisées par divers metteurs en scène. Toutes n'eurent pas le même succès. Parmi les suites, on compte *La grande bagarre de Don Camillo* (1955) de Carmine Gallone, *Don Camillo en Russie* (1965) de Luigi Comencini, et *Don Camillo et les contestataires* (1972) de Mario Camerini.

sociale et se satisfont à prendre le monde rural comme simple décor de drames individuels, conventionnels et joyeux.

Le monde rural comme sujet politique

À l'exception de deux autres films de De Santis consacrés au monde rural, à la fin des années cinquante, soient *Uomini e lupi* (1956) et *La strada lungo un anno* (1958), il faudra attendre les années soixante pour que la campagne s'impose à nouveau sérieusement sur les écrans italiens. De nombreux films réalisés à cette époque prennent, pour la première fois, la vie rurale comme sujet politique et osent enfin aborder des questions telles que le brigandage méridional, la Mafia et autres plaies chroniques du Mezzogiorno. Tous, ou presque, s'intéressent à un thème essentiel, à savoir le banditisme paysan qui touche à la fois aux problèmes historiques, politiques et sociaux par les revendications autonomistes, les intrigues de la Mafia et la misère du peuple. *Banditi a Orgosolo* (1961) de Vittorio De Seta raconte l'histoire d'un berger sarde, ruiné par la perte subite de son troupeau. Impuissant, effrayé par la police, ignorant de son droit, il se trouve acculé au banditisme et devient hors-la-loi. Le drame de cet homme s'insère dans une réalité documentaire discrètement mais précisément décrite (fabrication du fromage, travaux pastoraux). Le film se présente comme un réquisitoire compréhensif et chaleureux contre l'arriération de la société paysanne sarde. Réalisé avec un extrême raffinement, le film porte une attention respectueuse et amoureuse aux hommes, aux animaux et à la nature environnante, sans jamais tomber dans

l'esthétisme; la beauté plastique ne dissimule jamais, en effet, la dure condition de vie des paysans. La même année, Francesco Rosi réalise *Salvatore Giuliano* (1961) . Au delà de l'histoire personnelle de Giuliano, ce film établit, pour sa part, une véritable histoire de la Sicile, de 1943 à 1960, île du Mezzogiorno sous-développée, marquée par la répression sanglante à l'égard des paysans. Cette histoire s'articule autour de la personnalité ambiguë de Giuliano, tantôt au service des pauvres, tantôt au service de la Mafia, tout d'abord partisan du séparatisme sicilien, puis homme de main de la Mafia et responsable, le 1er mai 1947, du massacre de Portella delle Ginestre où, avec ses hommes, il mitraille un rassemblement de paysans qui réclamaient l'application des lois agraires et l'occupation des terres des riches latifundistes. Dans *Il brigante* (1962), Renato Castellani reprend ces mêmes thèmes du banditisme et de la Mafia: un paysan calabrais est poussé au banditisme par les circonstances et par l'injustice. Ce drame social d'une très grande noirceur est le récit épique d'une marche à la mort. Pierre Leprohon écrit:

Banditi a Urgosolo ainsi que *Salvatore Giuliano* renoue avec un certain côté épique du néoréalisme, celui de la marche à la mort du *Soleil se lèvera encore*, celui de De Santis et parfois de Lattuada. Ce sera également le ton d'un film de Castellani, un peu manqué dans la perspective de ses ambitions *Il brigante*, histoire d'un calabrais poussé lui aussi au banditisme par les circonstances et l'injustice.³⁴

Proche des films précédents par la thématique, *Un uomo da bruciare* (1962) de Paolo et Vittorio Taviani, en collaboration avec Valentino Orsini,

³⁴ P. Leprohon, *op.cit.*, 202.

raconte l'assassinat du chef paysan Salvatore Carnevale par la Mafia, en 1955. Individualiste, révolté et homme d'action, Carnevale incite les paysans à revendiquer leurs droits face à la Mafia qui s'approprie leurs terres. *I recuperanti* (1969) de Ermanno Olmi se déroule dans les Alpes italiennes. Juste après la guerre, un jeune homme choisit, pour éviter l'exode, de s'associer à un vieil anarchiste qui récupère et désamorce des bombes dans la montagne proche. Au milieu des dangers quotidiens, une paradoxale complicité lie les deux hommes. Le jeune homme qui aspire à une vie calme et sédentaire s'installe au village.

S'il est vrai que la situation sociale et culturelle a évolué très vite dans les années soixante, il est aussi exact que le jeune cinéma italien, affirmant une fois de plus son ancrage dans le réel, a pu témoigner de ces changements grâce à une conscience aigüe du fait humain et à une participation soutenue au réel.

Une résurgence majeure dans les années soixante-dix

La thématique rurale fait au cours des années soixante-dix un retour marqué: cette résurgence constitue un phénomène élaboré et extrêmement cohérent. Ce mouvement, particulièrement sensible en Italie, se remarque également sur le plan international et s'explique par une renaissance de l'écologie, un renouveau d'intérêt pour un retour aux racines. Des films très diversifiés abordent des sujets variés et proposent des hypothèses nouvelles sur le thème de la civilisation paysanne. Parmi les nombreux réalisateurs qui s'intéressent à ces thématiques, il y en a pour qui les questions liées au monde

rural semblent de la toute première importance, tellement qu'ils ne cessent d'y revenir. C'est le cas, par exemple, de Paolo et Vittorio Taviani qui, dans les années soixante-dix, y consacrent, outre *Padre padrone*, deux autres films soit *San Michele aveva un gallo* (1971) et *Il prato* (1979), ou encore Francesco Rosi qui, lui, y consacre deux films: *Cristo si è fermato a Eboli* (1978) et *Tre fratelli* (1980).

Dans le premier film, adapté du roman homonyme de Carlo Levi, l'auteur évoque l'année 1935 pendant laquelle il fut assigné à résidence dans un village de Lucanie, en raison de ses activités anti-fascistes. Il est surpris par le monde qu'il découvre: les terres du Sud, la paysannerie, la pauvreté, le mysticisme. D'abord solitaire, il se mêle peu à peu à la population locale dont il découvre les pénibles conditions d'existence. Dans le deuxième film, trois hommes reviennent à la ferme familiale, à la mort de leur mère. C'est l'occasion pour eux de faire le point sur leurs vies passées et présentes. Leur père, hanté par le souvenir de sa femme défunte, trouve un peu de réconfort auprès de la fillette de l'un d'eux, ravie de gambader dans une nature dont elle est privée en ville. Ce film présente une société rurale, encore frustrée, mais qui s'impose en revanche comme refuge et comme référence au calme, par rapport à la société contemporaine désemparée et déchirée entre des valeurs contradictoires. *Ligabue* (1981) de Salvatore Nocita évoque, d'une part, l'existence du peintre naïf Ligabue dans son pauvre village de Gualtieri (Emilie) et, d'autre part, la vie des paysans, ponctuée par les travaux des champs et le passage des saisons.

Fontamara (1980) de Carlo Lizzani, d'après le roman d'Ignazio Silone, décrit le terrible sous-développement d'un village des Abruzzes dans les premières années du fascisme. Les habitants du village résistent à la main mise des représentants du nouveau gouvernement de Mussolini, non seulement sur les terres, mais sur le cours d'eau, détourné au profit des nantis. Ces manoeuvres suscitent la prise de conscience d'un paysan qui s'expatrie et meurt sous la torture. Cette oeuvre forte, en dépit d'une volonté démonstrative trop appuyée, désigne clairement la misère comme cause de tous les maux et n'hésite pas à dénoncer ouvertement les responsables de cette misère. Les films les plus importants de cette époque sont indéniablement les trois que nous avons choisis pour cette étude. Nous en parlerons donc beaucoup plus longuement dans les deux prochains chapitres.

Afin de conclure cette brève étude du cinéma rural italien, nous voudrions tirer quelques conclusions d'ordre général sur la peinture du monde rural au cinéma. Avec Jean Sagnes, nous aimerions dire que :

Par sa richesse, par la qualité de ses oeuvres, parce que ses cinéastes possèdent au plus haut point l'intelligence historique et sociologique des situations, le cinéma italien est un vrai bonheur pour l'historien car il lui restitue ou l'aide à comprendre la complexité de la société rurale italienne dans sa variété géographique, dans sa continuité historique et dans le traitement des grandes questions qui l'agitent.³⁵

Les films évoquant la réalité paysanne se signalent habituellement par une volonté marquée d'ancrer le propos dans une réalité régionale très fortement

³⁵ Jean Sagnes, *Champs Contrechamps*, op.cit., 66.

typée et décrite, que ce soit au niveau des paysages, des habitations, des costumes, des coutumes, des chants et danses regionales, sans oublier l'utilisation des dialectes et l'emploi de comédiens non professionnels, issus de la région et partageant souvent la condition sociale des gens qu'ils interprètent. Le monde rural présente des hommes et des femmes dignes dans leur misère et dans les luttes qu'ils doivent mener, non seulement contre la nature, mais également contre les autres hommes. En ce qui concerne plus spécifiquement le cinéma rural des années soixante-ux, il faut commencer par souligner que *Padre padrone* et *L'albero degli zoccoli* ont tous les deux été produits par la télévision, ce qui est indéniablement un signe des temps et inaugure une tendance qui ne se démentira plus. *Novecento* est, lui, une grosse production internationale et fait indéniablement figure d'exception dans la production des années soixante-dix. La plupart des films ont une origine littéraire et les sujets se partagent à peu près équitablement entre histoires se déroulant dans le nord et histoires se déroulant dans le sud. Ce cinéma, qui se signale par le refus d'une vision conventionnelle et rassurante de la réalité paysanne, propose souvent des thèmes ayant un étroit rapport avec la réalité socio-historique du moment. C'est ainsi que, pour Jean Sagnes:

L'insistance mise par les Taviani, en 1971 comme en 1974, à mettre en garde contre l'impatience révolutionnaire vouée inéluctablement à l'échec ne doit-elle pas se lire comme une mise en garde contre le terrorisme rouge de ces années-là?³⁶

³⁶ Jean Sagnes, *op.cit.*, 67.

Il conclut d'ailleurs en ces termes :

Enfin, parce que l'Italie a été et demeure un grand pays agraire, tout propos cinématographique d'envergure sur le monde rural - et cela est vrai de *Riz amer* comme de *1900* ou de *L'arbre aux sabots* - ne peut être que propos sur le peuple italien tout entier, propos sur l'histoire italienne.³⁷

Cette résurgence du cinéma rural italien est très fortement liée à la situation socio-politique et témoigne d'un besoin de retourner aux origines, pour essayer de mieux comprendre l'époque confuse que traversait alors l'Italie. Selon nous, le cinéma de cette époque propose une redécouverte et une compréhension des valeurs de la société rurale pour retrouver les racines de la civilisation italienne qui sont très fortement liées à la terre.

À ce propos, René Prédal écrivait, en 1986 :

Il semble que toute réflexion sérieuse sur le devenir culturel, économique, social, psychologique et sentimental de l'Italie ait besoin de l'ancrage rural pour se ressourcer et se développer. Visiblement, l'Italie de l'après-miracle économique et du terrorisme est à la recherche de ses racines, celles de la terre d'où doit venir toute nouvelle tentative.³⁸

Cette étude du cinéma rural italien étant close, il nous reste à voir maintenant comment la résurgence majeure observée au cours des années soixante-dix se traduit sur le plan concret. Pour cela, nous allons nous livrer à une étude détaillée des films de Bertolucci, des frères Taviani et de Olmi.

³⁷ Jean Sagnes, *op.cit.*, 67.

³⁸ Michel Davigneau et René Prédal, *op.cit.* "L'image du paysan dans le cinéma mondial", 34.

CHAPITRE QUATRIÈME

LE FONCTIONNEMENT DES FILMS ANALYSE DU CONTENU DIÉGÉTIQUE

Dans ce chapitre, nous allons procéder à l'analyse filmique détaillée de: *Novecento* de Bernardo Bertolucci, *Padre padrone* de Paolo et Vittorio Taviani et *L'albero degli zoccoli* de Ermanno Olmi. Trois films-phares, particulièrement représentatifs du cinéma rural italien, qui ont marqué profondément la production cinématographique du milieu des années soixante-dix.

ANALYSE DES ÉLÉMENTS DE LA DIÈGÈSE

Nous nous attacherons plus spécifiquement à l'analyse des éléments de la diégèse. Ci-dessous se trouve un résumé succinct de chacun des films. Toutefois, afin de suivre plus efficacement l'étude qui suit, nous suggérons au lecteur de se reporter à l'annexe I, dans laquelle il trouvera les résumés circonstanciés des trois films, incluant de nombreux détails sur les actions, les lieux, les personnages et autres éléments de l'histoire (définie ici comme le contenu narratif), nécessaires à une compréhension du film dans sa totalité. Ces résumés permettront de suivre les films dans leur déroulement et de découvrir quels sont leurs points communs. Les correspondances, ainsi mises à jour, montrent avec évidence que nous avons affaire à trois films véritablement

engages, témoignant de préoccupations d'ordre social et humanitaire. Ces trois films lancent un cri puissant contre l'injustice et composent trois plaidoyers éloquents en faveur d'un monde plus équitable. Au fur et à mesure du déploiement de l'analyse--c'est-à-dire avec l'addition de l'étude de chacun des éléments du contexte diégétique--nous pourrions constater que se font jour entre chacun des films des différences d'interprétation ou d'explication de certaines situations, ces différences étant la preuve de divergences idéologiques fondamentales quant à la façon qu'ont les réalisateurs d'appréhender le monde.

Novecento de Bernardo Bertolucci

Résumé succinct

Le récit retrace les histoires juxtaposées de deux clans opposés: celui des patrons-propriétaires et celui des paysans-métayers, dans une immense ferme de l'Émilie-Romagne, pendant la première moitié du vingtième siècle. Le film commence avec l'annonce de la mort de Giuseppe Verdi¹, suivie de la naissance de Olmo Dalco, bâtard et fils de paysans, et de celle d'Alfredo Berlinghieri, descendant d'une famille de riches propriétaires terriens, ce même jour de l'été

¹ Compositeur italien né à Parme en 1813 décédé à Milan le 27 janvier 1901. Son premier opéra *Oberto* (1839) composé pour la Scala de Milan lui valut un succès immédiat; c'est pourtant avec *Nabucco* (1842) et *I lombardi* (1843) qu'il établit solidement sa réputation. Animées d'une force dramatique incontestable et d'un ardent souffle patriotique, ces deux oeuvres lui valurent une immédiate popularité. Favorable à la cause du Risorgimento, il s'engagea dans le combat mené par les patriotes italiens, ce qui lui valut en 1861 son entrée au Parlement. Nature généreuse, éprise de justice et de liberté, Verdi a incarné dans l'Europe tumultueuse du XIXème siècle l'idéal humaniste du Romantisme.

1901. Il s'achève, à l'exception d'un épilogue situé en 1975, le 25 avril 1945, jour de la Libération.

Ce jour là, alors que l'Italie se libère dans la joie, après vingt-trois années de pouvoir fasciste, Alfredo Berlinghieri se souvient de son ami Olmo Dalco et des moments importants de leurs vies. Bien que d'origines sociales différentes, les deux enfants ont développé, au cours de leurs jeunes années, une amitié forte, sincère, émulative, teintée d'homosexualité latente et non dénuée de conflits. Ensemble, ils ont traversé les premières étapes de la formation et du développement du socialisme: la ligue, le comice, les grèves de 1908, les premiers signes de la solidarité des exploités; ensemble, ils ont également connu leurs plus gros chagrins avec la mort de leurs grands-pères respectifs. La première guerre mondiale arrive. Olmo doit partir comme soldat, tandis qu'Alfredo reste dans la propriété paternelle et s'amuse à jouer à la guerre avec sa cousine Regina. Au retour d'Olmo, les deux amis se retrouvent. La réalité sociale et politique évolue rapidement et le moment des choix s'impose. Olmo s'engage à fond dans les luttes sociales, tandis qu'Alfredo reste toujours aux marges de tout engagement, tente par le socialisme, mais soucieux de protéger ses privilèges. Son père Giovanni, devenu seul héritier après avoir fait un faux testament déshéritant son frère cadet Ottavio, embauche un régisseur, Attila Melanchini. L'agitation paysanne s'accroît et les patrons décident de se défendre par leurs propres moyens: Attila sera leur homme de main. C'est la formation du fascisme agraire.

Olmo rencontre Anita Furlan, une jeune institutrice progressiste. Bientôt, ils vivent ensemble; Anita mourra, quelques années plus tard, en donnant naissance à leur fille. Alfredo, quant à lui, en visite chez son oncle Ottavio, rencontre Ada, une jeune femme émancipée et brillante, dont il tombe immédiatement et follement amoureux. Ils se marient rapidement. Les fascistes prennent le pouvoir. À la mort de Giovanni Berlinghieri, Attila, poussé par l'ambition de sa maîtresse Regina, devient le véritable maître du domaine. À la fin de la seconde guerre mondiale, les paysans prennent les armes pour se libérer: c'est la Résistance et la guerre civile. Trente ans plus tard, Olmo et Alfredo, devenus vieux et restés amis, continuent à se quereller comme au temps de leur enfance.

Le contexte géographique et historique

Novecento se déroule dans une grande ferme de l'Émilie-Romagne, une des plus grandes et des plus fertiles régions agricoles de l'Italie du Nord (environ 14% de la production nationale). Les principales productions sont: le blé, la pomme de terre, les tomates, les oignons, les arbres fruitiers, le mûrier, le riz et le chanvre. On y pratique la "cultura promiscua", ou polyculture intensive, et l'élevage bovin intensif. L'Émilie-Romagne forme une seule unité administrative et géographique qui comprend les provinces de Bologne, Ferrare, Forlì, Modène, Parme, Plaisance, Ravenne et Reggio nell'Emilia.² Le film retrace les soubresauts

² Pour certaines notions géographiques et économiques qui, sans être le sujet de notre thèse, s'avèrent néanmoins essentielles pour situer et préciser

de l'histoire de la paysannerie italienne depuis 1901, année de la mort de Giuseppe Verdi, jusqu'en 1975. Il est important que le film débute avec la mention de Verdi, car elle place ainsi le film dans une perspective de luttes pour la liberté et l'affirmation de soi, dans la mesure où Verdi est le compositeur d'opéra qui a le plus et le mieux personnifié les rêves nationalistes et révolutionnaires du peuple italien. Dominique Fernandez, dans son livre *Le Promeneur amoureux*, souligne le rôle prépondérant de l'opéra et de la personnalité de Giuseppe Verdi dans la formation du sentiment nationaliste italien. Par ailleurs, Giuseppe Mazzini, un des principaux prophètes et artisans du Risorgimento, assignait à l'opéra une place de choix dans le renouvellement moral et social de son pays. Il est vrai que l'opéra, bien plus que le roman ou la poésie, a véhiculé le grand mouvement d'indépendance du dix-neuvième siècle italien, et Giuseppe Verdi, plus encore que n'importe quel autre compositeur, car

il a joué un rôle actif dans le Risorgimento, il s'est passionnément intéressé au problème de l'état et de l'unité italienne et plusieurs de ses opéras qui exaltent le sentiment patriotique, comme *I Lombardi alla prima crociata* ou *Ernani* lui ont valu de son vivant, une bonne part de sa célébrité.³

Il faut toutefois souligner que, en plaçant le film sous le signe de la mort du compositeur parmesan, le réalisateur évoque aussi implicitement la fin d'une

notre propos, nous avons consulté avec profit *Le dictionnaire Universel des Noms Propres*, Le Robert, 5 volumes (Paris: Éditions Les Dictionnaires Le Robert, Paris, 1987).

³. Dominique Fernandez, *Le promeneur amoureux, De Venise à Syracuse* (Paris: Éditions Plon, 1980), 117.

époque, celle du dix-neuvième siècle, du melodrame et d'un certain type de relations sociales, placées sous le signe du paternalisme.

Du point de vue historique, le film fait référence à de nombreux événements répertoriés, tels les grèves paysannes de 1908, celles des dockers de Gênes à la même époque, la première guerre mondiale (1915-1918), le "bienno rosso" et les agitations sociales (1919-1921), la formation du fascisme agraire ainsi que l'avènement, la prise du pouvoir et la chute du fascisme, la guerre de libération et la Résistance.

En effet, si l'on se réfère à l'histoire événementielle italienne⁴, l'on se rend compte rapidement que les premières années du vingtième siècle sont des années importantes, particulièrement actives sur le terrain des luttes sociales et politiques, avec une progression importante de l'activité syndicale: le nombre des grévistes dans l'agriculture passe de 2 200 en 1882 à 222 985 en 1900 et la quantité de grèves, pour les mêmes années, de 46 à 1 042 respectivement.⁵ En raison du suffrage censitaire qui laisse la vie politique aux mains

⁴ Pour l'étude de l'histoire italienne moderne, c'est-à-dire celle qui va de la formation de l'état unitaire à aujourd'hui, nous avons consulté avec profit un certain nombre d'ouvrages parmi lesquels: Denis Mack Smith, *Italy, A modern history* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1959); Peter Lange and Sidney Tarrow, eds., *Italy in Transition: Conflict and Consensus*, (London: Totowa, N.J. Cass, 1980); Edward R. Tannenbaum and Emilia P. Noether, eds., *Modern Italy: A Topical History since 1861*, (New York: N.Y. University Press, 1974); Sergio Romano, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours* (Paris: Éditions du Seuil, 1977); Pierre Milza et Serge Bernstein, *Le fascisme italien 1919-1945* (Paris: Éditions du Seuil, 1980).

⁵ Sergio Romano, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours* (Paris: Éditions du Seuil, 1977), 105.

d'une minorité de privilégiés, ce malaise social permanent ne trouve guère à s'exprimer que dans le cadre de soulèvements spontanés qui affectent périodiquement le pays; les soulèvements ruraux sont particulièrement fréquents en Romagne et en Émilie. Pourtant, en juin 1900, les élections législatives accordent un progrès considérable aux socialistes dont le nombre de députés double (de 16 à 32), alors que le nombre des députés d'extrême-gauche passe de 67 à 95. En 1901, un important débat parlementaire porte sur les organisations syndicales paysannes. Au tout début du vingtième siècle, les conflits sociaux augmentent en nombre et en fréquence: en 1900, on dénombre 410 conflits et 81 000 grévistes; en 1901, 1 671 conflits et 420 000 grévistes. En septembre 1904, Milan est paralysé par une grève générale. Le gouvernement de Giovanni Giolitti adopte une attitude de laisser-faire trompeur car tempéré par une grande vigilance administrative. Les grévistes se laissent abuser et se démobilisent rapidement. C'est ainsi que, lorsque la chambre du travail prend la décision de mettre fin à la grève au sixième jour de son existence, cette mesure n'est plus qu'une simple formalité⁶. Aux élections législatives de 1913, le nombre des électeurs, suite à la réforme électorale de 1912, passe d'environ 3 300 000 à 8 700 000, alors que 33 députés catholiques font leur entrée à la chambre⁷.

⁶ S.Romano, *op.cit.*, p. 117.

⁷ Ces élections constatent un changement important de l'attitude de l'Église face à la vie politique. Par un document connu sous le nom de *non expedit*, datant du 13 octobre 1874, le pape interdisait aux fidèles de participer aux

Ce refus de faire participer les masses à la vie politique a été voulu depuis 1860 parce que le gouvernement redoutait l'appui que pouvaient apporter à l'Eglise - en conflit avec les nouveaux maîtres de Rome - les ruraux demeures profondément catholiques. Par la suite, la volonté d'écarter le peuple de la représentation parlementaire a été renforcée, lorsque les progrès de la grande industrie eurent développé un prolétariat d'usines, sensible aux idées socialistes et menaçant pour la domination de la bourgeoisie italienne.⁸

Cet accroissement des grèves et de l'agitation sociale va de pair avec un développement du socialisme, lequel n'est pas sans effrayer la bourgeoisie libérale italienne. L'influence du parti socialiste italien (PSI) est grande et tient essentiellement au fait que le PSI apparaît, depuis sa fondation en 1892, comme la seule expression politique des masses italiennes. La Confédération Générale des Travailleurs (CGL), syndicat socialiste (400 000 membres en 1914), est solidement implantée dans l'Italie du Nord, en particulier dans les zones rurales où, nous disent P. Milza et S. Bernstein,

(...) les bourses du travail distribuent le travail et organisent le mouvement coopératif. Le Parti Socialiste Italien (PSI) détient un nombre très grand de communes rurales (223 sur 280 pour la seule Emilie). (...) Dans l'ensemble de la province, les coopératives agricoles gèrent 2000 hectares de terres; il existe 86 coopératives de consommation qui groupent 16 000 adhérents et auront en 1920 un chiffre d'affaires de plus de 53 millions de lires"⁹

L'Italie, en prenant part à la première guerre mondiale, porte un rude coup à la communauté paysanne qui, pour l'essentiel, fait les frais de la guerre. Ce

élections et comme électeurs et comme candidats. En 1904, les catholiques voteront, pour la première fois, avec l'approbation tacite de l'Eglise.

⁸ Pierre Milza et Serge Bernstein, *Le fascisme italien 1919-1945* (Paris: Éditions du Seuil, 1980), 17.

⁹ P. Milza et S. Bernstein, *op.cit.*, 145.

sont, en effet, les ruraux qui fournissent les contingents les plus nombreux à l'infanterie italienne.

On estime qu'en 1918, sur 4,8 millions d'agriculteurs mâles, 2,6 sont au front, soit près de 60% de la main d'oeuvre dans un pays où l'agriculture reste archaïque et essentiellement fondée sur l'effort humain.¹⁰

Sur le plan économique, la situation a des conséquences désastreuses; c'est ainsi qu'on estime que:

La production de blé avait baissé entre 1913 et 1919 de 52 millions de quintaux à 46 millions (on atteindra les 28 millions en 1920) et celle de maïs de 25 à 22 millions, tandis que la production de betteraves à sucre diminue de la moitié.¹¹

En 1917, de graves agitations ouvrières ont lieu à Turin contre la vie chère et la guerre: la police et l'armée interviennent. En novembre 1919, les élections se déroulent pour la première fois au suffrage universel et à la proportionnelle; les socialistes et les candidats du Parti Populaire, fondé en janvier de la même année par un prêtre sicilien Don Luigi Sturzo, obtiennent un succès considérable: 156 députés socialistes et 100 députés "populaires" (catholiques). La bourgeoisie libérale se révèle totalement incapable de mobiliser les classes populaires: une classe ouvrière plus nombreuse et mieux équipée pour la lutte et une paysannerie traversée par des ferments révolutionnaires. Le fascisme, en revanche, saura accueillir les déçus de toutes parts et cela avec d'autant plus de facilité que Giolitti agira avec eux comme il l'avait fait, vingt ans plus tôt,

¹⁰ P. Milza et S. Berstein, *op.cit.*, 57.

¹¹ *ibid*, 167. Cf. V. Castronovo, "La storia economica", dans *Storia d'Italia*, 217.

avec les socialistes. De 1919 à 1921, l'Italie connaît une crise économique et une crise financière d'une extrême ampleur: la conjugaison des deux va entraîner une aggravation du malaise social. Cette période entrera dans l'histoire italienne sous le nom de "biennio rosso". Cette situation aura une double conséquence: d'une part, la scission du PSI et la création, en 1921 à Livourne, du Parti Communiste Italien, d'autre part, la très forte adhésion des agrariens au fascisme. Cette période de crise débute, au printemps 1919, par l'agitation contre la vie chère et se poursuit par des grèves spontanées (les métallurgistes à Naples, en 1919, suivie par une grève de solidarité, une grève des instituteurs). Ces mouvements d'agitation sociale dégénèrent très rapidement, gagnent l'ensemble du pays et se transforment en troubles violents et sanglants à Milan, et à Gênes, en particulier. En janvier 1920, les postes se mettent en grève, puis les chemins de fer ordonnent un arrêt de travail général. La crise culmine avec l'occupation généralisée des entreprises industrielles en août-septembre 1920. Le parti socialiste échoue à soutenir ce mouvement, voire même à l'exploiter à son profit; en revanche, industriels et agrariens tirent rapidement la leçon des événements et, sachant qu'ils ne peuvent compter sur l'État, ils commencent à s'organiser. Le 7 mars 1920, est créée la Confédération générale de l'Industrie (Confindustria) qui met au point un plan d'action contre les syndicats. Le 18 août est constituée la Confédération générale de l'agriculture (Confagricoltura) qui rassemble grands et moyens propriétaires dans

le but de résister aux occupations de terres et aux revendications des ouvriers agricoles. D'après Milza et Berstein,

La constitution de ces deux groupements, après la grande vague révolutionnaire de l'été 1920 est caractéristique du réflexe de défense des classes possédantes, menacées par la crise économique et par l'offensive ouvrière. Elle inaugure en Italie une période de réaction, de "contre-révolution préventive", qui va trouver son instrument dans le fascisme.¹²

En effet, le fascisme agraire commence à se manifester en Émilie-Romagne, dès l'automne 1920. Les groupes fascistes éмилиens sont financés par les agrariens afin de détruire l'organisation socialiste qui leur a imposé des contrats collectifs de travail pour les ouvriers agricoles, contrôle l'embauche, soutient les coopératives et fixe les prix et les salaires.

Tout s'enchaîne ensuite très rapidement. Le 28 octobre 1922, le roi confie à Mussolini la formation du gouvernement. Le régime s'impose et devient vite dictatorial. En juillet 1924, un nouveau décret-loi apporte de nouvelles limitations à la liberté de la presse; en 1926, une loi interdit le recours à la grève et au lock-out. Ce régime autoritaire durera vingt-trois ans. Le 28 avril 1945, Mussolini est arrêté et fusillé.

Comme on peut le constater, le film s'inspire de façon très étroite des événements de ces années-là et de nombreuses scènes y font référence: la première grève paysanne à laquelle Leo Dalco accepte de participer, le soutien des ouvriers, Olmo revenant de la guerre, la capitulation de l'État, les proprié-
taires

¹² *Ibid.*, 71.

res terriens prenant la défense de leurs intérêts, la formation du fascisme agraire, et enfin la chute du fascisme et la guerre de libération. Le film n'est pas pour autant un film historique, car ces événements s'inscrivent dans un univers totalement fictif qui met en scène des personnages sortis tout droit de l'imagination du réalisateur et de ses scénaristes.

Le contexte idéologique

L'Italie est un pays profondément catholique où l'empreinte de l'Église est demeurée extrêmement vive et puissante. Dans *Novecento*, cependant et contre toute attente, la présence de la religion est complètement niée ou ridiculisée. Le prêtre (Don Tarcisio) s'épuise en gesticulations obséquieuses et en compliments ampoulés. Accueillant Suor Desolata, il se prosterne quasiment devant elle et l'accable de flatteries, alors que cette dernière le rabroue d'un signe de croix, tout en insinuant que sa présence à Casa Berlinghieri équivaut, pour elle, à de la persécution. Lors de la naissance d'Alfredino, Don Tarcisio n'oublie pas de préciser que l'enfant hérite des sous de son grand-père. En sa personne, la religion catholique est également accusée très directement de collusion avec le fascisme; c'est, en effet, dans l'église et en présence de Don Tarcisio, que les propriétaires terriens s'unissent pour s'organiser et lutter contre la montée du communisme, donnant ainsi naissance au fascisme agraire. S'il y a négation totale et impérieuse de toute trace de foi religieuse, on trouve, en revanche, une revendication radicale et absolue de la foi politique, soit la croyance au socialisme et au Parti. La foi dans le communisme est telle que l'on peut même dire

qu'il y a remplacement d'un credo par un autre, la croyance politique s'assimilant à la foi religieuse. La foi dans le communisme n'est jamais remise en question: ainsi Bertolucci escamote complètement les discussions qui existaient, dans les années 20, à l'intérieur du parti socialiste, discussions qui, jusqu'à un certain point, ont favorisé la naissance du fascisme. De la même façon, il évite soigneusement de parler de l'adhésion des masses populaires au fascisme. Pour lui, les masses paysannes sont solidaires, farouchement unies et totalement dévouées au communisme. En ce qui concerne le fascisme, incarné par Attila et Regina, Bertolucci l'explique d'une part, en termes psychologiques comme une perversion sexuelle, d'autre part, dans une perspective marxiste, comme le stade ultime du capitalisme. Bertolucci propose une lecture actualisée (celle des années soixante-dix) de la réalité paysanne, une lecture qui a des liens idéologiques marqués avec la politique du compromis historique prônée par Enrico Berlinguer.

L'organisation socio-économique

La communauté paysanne présentée dans *Novecento* participe, pour l'essentiel, à un système d'exploitation agricole qu'on appelle métayage (mezzadria), lequel a été aboli en 1965, après avoir subi quelques modifications¹³. Toutefois, dans *Novecento*, le système fonctionne sous sa

¹³ Pour une étude du système du métayage, on lira avec profit l'article de Sydel F. Silverman intitulé "'Exploitation' in Rural Central Italy: Structure and Ideology in Stratification Study in Comparative Studies" in *Society and History*, Volume 12 (Cambridge, At the University Press, 1970): 327-39.

forme la plus traditionnelle. Dans ce système, la propriété est divisée en unités administratives (*fattoria*), placées sous la prerogative exclusive du propriétaire. Chaque unité administrative est ensuite divisée en fermes paysannes (*podere*), qui constituent les unités de production réelle: on y cultive tous les principaux produits d'alimentation et on y pratique l'élevage du bétail (ovin, bovin et porcin). Le propriétaire et la famille paysanne sont unis par un contrat aux termes duquel chacun s'engage à un certain nombre de contributions spécifiques. Les bénéfices sont théoriquement partagés à parts égales (50/50). Selon cet accord, le propriétaire doit fournir la ferme et tous les outils et instruments nécessaires à son exploitation, le capital d'investissement, la moitié des fonds de fonctionnement, accorder tous les emprunts et avancer les capitaux nécessaires. Il doit dispenser les conseils techniques indispensables et prendre toutes les décisions pertinentes. Il doit également offrir une marge de protection en temps de crise. Pour sa part, la famille paysanne doit fournir la moitié des fonds de fonctionnement (avancés par le propriétaire en anticipation des revenus de fin d'année) et tout le travail. En échange, le propriétaire reçoit la moitié des revenus en argent (bien que son alimentation lui soit assurée par les produits de ses terres), exige de la famille paysanne un certain nombre de services additionnels (paiements complémentaires, tels que les impôts sur les terres, les frais de location d'un jardin, un prix pour chaque animal de trait ou de labour), des travaux supplémentaires (planter des arbres, transporter des marchandises, creuser des fossés, fournir le bois, faire la lessive), il bénéficie

également de toute plus-value sur la valeur de l'investissement. Le paysan, quant à lui, reçoit la moitié des revenus (en produits de la ferme), un modeste revenu en argent et une protection contre les crises.¹⁴ Il apparaît clairement que ce système économique fonctionne essentiellement à l'avantage du patron-propriétaire qui possède maisons, étables, terres, arbres, bétail et outils, alors que le paysan n'a que son labeur quotidien pour survivre. Le propriétaire détient une autorité absolue sur les paysans qu'il a le droit de renvoyer pour la moindre peccadille: les paysans de *Novecento* sont renvoyés avant la fin de leurs contrats; Attila Melanchini décide de vendre Olmo avec les chevaux lorsqu'il considère qu'il n'a plus besoin des services de ce dernier; dans *L'albero degli zoccoli*, Battisti est chassé pour avoir coupé un jeune peuplier. Dans ce système, les paysans doivent également reverser au moins la moitié de la récolte au patron, mais il peut parfois même arriver que ceux-ci en demandent davantage: c'est ainsi que Giovanni Berlinghieri explique aux paysans qu'ils vont devoir se restreindre et accepter une paie réduite, soit moins de la moitié de la récolte, parce que la grêle a causé des dégâts considérables; ou encore Giovanni, assisté d'Attila Melanchini, dit qu'il doit changer les règles du partage parce qu'il lui faut payer pour les machines agricoles qu'il a dû acheter pour suppléer à l'absence des paysans, partis se faire tuer à la guerre.

Dans *Novecento*, les rapports sociaux s'organisent autour de deux clans distincts: les paysans et les propriétaires. La communauté paysanne est

¹⁴ Sydel F. Silverman, *op.cit.*, 329-31.

représentée comme une grande et unique famille (les Dalco), soit une quarantaine de personnes. De même, la classe des possédants est aussi représentée par une seule famille (les Berlinghieri). Il est toutefois apparent que le terme famille ne recouvre pas les mêmes réalités dans les deux cas. Dans le cas des Berlinghieri, il s'agit, pour l'essentiel, d'une famille nucléaire à laquelle viennent s'adjoindre certains parents éloignés: par exemple, la belle-soeur Giovanni Berlinghieri (Amelia) qui, abandonnée par son mari (lequel, ruiné, a fui en Amérique du Sud), s'est réfugiée à Casa Berlinghieri, avec sa fille Regina. Les rapports familiaux entre les êtres sont toujours exactement précisés. Au contraire, dans la famille paysanne, à l'exception du grand-père Leo Dalco, de Olmo et de sa mère Rosina, clairement identifiés, les autres personnages font partie d'un groupe social aux contours mal définis et imprécis. La famille Dalco est, ici, emblématique de la classe paysanne dont tous les membres, liés par un sort semblable, pensent et agissent d'un commun accord et tendent à un même but qui est celui de la victoire du socialisme. La famille paysanne fonctionne dans le cadre d'une structure communautaire où le grand-père fait figure de patriarche: c'est par lui que se fait la filiation.

Le film de Bertolucci présente relativement peu de scènes consacrées au travail paysan: de plus, celles-ci ne sont pas présentées avec un souci documentaire. Elles servent le plus souvent de prétexte à un discours d'ordre politique ou social. Lorsqu'ils travaillent, les paysans accomplissent des travaux qui ont une valeur symbolique, telles les moissons ou le dépeçage du cochon,

des travaux qui sont partie intégrante de la geste paysanne dans ce qu'elle a de plus typique voire même de rituel.

Les personnages

Dans *Novecento*, l'action s'articule essentiellement autour du conflit entre les membres de deux classes opposées. Les deux personnages principaux masculins sont Olmo Dalco et Alfredo Berlinghieri Jr. Ils sont en quelque sorte les successeurs directs de leurs grands-pères, dans la mesure où c'est par eux que s'effectue la filiation. Olmo Dalco, le chef charismatique, est présenté comme un héros mythique. Dès l'enfance, il ne craint pas de se coucher sous un train. Sa propre fille, Anita, le voit comme un personnage fabuleux, le décrivant en ces termes: "un qui arrive sur un cheval blanc, on dirait Olmo."¹⁵ Il est courageux, déterminé, porteur de tous les espoirs de la classe paysanne. Il est la force morale et positive du film. Alfredo Berlinghieri Jr, fils de patron et patron lui-même, est un bourgeois libéral mais totalement velléitaire. À l'opposé de Olmo, qui est un activiste, Alfredo se révèle tout à fait incapable d'agir. Il est la passivité faite homme et il ne saura pas résister au fascisme. Il n'est animé par aucune conviction et s'il désapprouve le fascisme, c'est plus au nom d'un mépris aristocratique à l'égard des hommes qui l'incarnent que par engagement politique. Il se révèle complètement impuissant à se libérer des contradictions entre son statut social et ses aspirations, et se montre un raté en amour comme

¹⁵ Extrait du dialogue du film en version française.

en politique. Dans ses difficultés à choisir, Alfredo exprime toutes les ambiguïtés du réalisateur, tenté par le communisme, mais totalement incapable d'abandonner les privilèges liés à sa classe sociale.¹⁶ On pourrait donc dire qu'Olmo et Alfredo représentent, l'un et l'autre, les deux faces opposées d'une même personnalité, chacune étant l'expression ambiguë d'un désir de l'auteur. Olmo, le communiste représente le désir de la transgression, soit celui du prolétariat; Alfredo, quant à lui, représente le désir de la normalité, celui de la bourgeoisie. Le Père Virgilio Fantuzzi, jésuite et écrivain de cinéma, croit, quant à lui, que l'action dans *Novecento* s'articule autour de la présence conflictuelle non pas de deux mais de trois personnages masculins qui sont: Olmo, Alfredo et Attila Melanchini. Il croit en effet que:

En ce qui a trait à *Novecento*, le film est dominé par trois personnalités masculines qui sont: Olmo, Attila et Alfredo. Selon moi, Bertolucci s'identifie à Alfredo, puis projette sur Olmo tout ce qu'il voudrait être et ne peut pas être, car il ne sait pas en être capable. Pas assez courageux, pas assez altruiste, ne pas avoir le charisme nécessaire. Olmo a toutes les qualités qu'Alfredo voudrait avoir, alors qu'Attila a tous les défauts qu'Alfredo pourrait avoir et que - aurait-il plus de courage - il réussirait à avoir. Selon moi, en substance, le vrai protagoniste du film est Alfredo qui projette ses désirs d'auto-réalisation sur Olmo, et ses peurs et ses angoisses sur Attila.¹⁷

Alfredo Sr, le grand-père d'Alfredo, est un grand seigneur autoritaire, brutal à l'occasion, amoureux de sa propriété, attaché à des valeurs qui sont

¹⁶ Ambiguïté caractéristique de l'auteur et maintes fois exprimée dans ses films précédents: une façon d'essayer de dépasser ce qu'il appelle "le péché originel d'être bourgeois". Particulièrement représentatif, à cet égard, est le personnage de Fabrizio dans *Prima della rivoluzione*.

¹⁷ Entretien inédit, Rome, 3 juillet 1985.

celles d'un autre siècle. Il entretient avec son vieil ami Leo Dalco, le patriarche de la famille paysanne, une relation solide, faite de respect, de confiance, de compréhension mutuelle et qui n'a que faire des différences de classes. En revanche, son fils cadet (Giovanni) ne voit dans la possession de la terre qu'enrichissement supplémentaire et accroissement de pouvoir. Mesquin, avide, foncièrement malhonnête, il deviendra ultimement fasciste, par peur de la montée du communisme. Ottavio Berlinghieri, l'aîné, a hérité de son père une indéniable noblesse d'âme et de goûts. Grand seigneur, raffiné, amateur d'art, homosexuel, il est l'exemple même de la bourgeoisie libérale, antifasciste, mais impuissante et désarmée face aux changements sociaux qui interviennent au début du vingtième siècle.

Ada, protégée d'Ottavio et épouse d'Alfredo, est un personnage auto-ironique. Bourgeoise libérale et émancipée, elle est tentée par les idées nouvelles et les courants de la mode. Elle écrit des poésies futuristes, ce qui témoigne d'un esprit de transgression et d'une volonté de changement de la société. En effet, le Futurisme¹⁸ qui fit fureur en Italie au début du siècle, était un mouvement artistique "révolutionnaire", fondé par Filippo Tommaso Marinetti.¹⁹ Ce mouvement touchait à tous les aspects de l'activité artistique et

¹⁸ Doctrine esthétique exaltant le mouvement et tout ce qui dans le présent (vie ardente, machinisme, révolte, goût du risque) préfigurait le monde futur.

¹⁹ Écrivain italien, de langues française et italienne, né à Alexandrie (Égypte) en 1876, mort à Bellagio (Italie) en 1944. Il fit connaître à Paris en 1909 le programme futuriste dont les théories parurent dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste* (Paris, 1912). Marinetti s'est plus tard rallié au

prônait l'amour de la vitesse, la foi dans le progrès et dans le changement: il était de plus animé d'un désir de subversion tout à fait positif. Antonio Gramsci regrettait d'ailleurs que le communisme n'ait pas su tenir compte des aspirations révolutionnaires du Futurisme. En vérité, Ada est proche des attentes paysannes, même si elle ne peut se résoudre à envisager la réalité sociale dans son ensemble et préfère fermer les yeux plutôt que d'affronter la réalité.

Attila Melanchini, le fasciste, est un homme entièrement tourné vers le mal et la réparation morbide d'une injustice qui lui aurait été faite. Déçu par la première guerre mondiale qui n'a pas répondu à ses attentes, il se tourne vers le fascisme pour prendre une revanche. Même devenu tout puissant, il demeure un être veule, peureux et foncièrement soumis--autant à Alfredo, les rares fois où celui-ci s'oppose à lui, qu'à Regina. Comme tous les faibles, il ne sait qu'aboyer contre plus faible que lui. Orgueilleux, il se couvre souvent de ridicule à force de pérorer; ainsi lorsque les femmes de la ferme s'unissent et le mitraillent de grain, une première fois, de merde une seconde fois. Être pitoyable, il est sauvé par l'amour sincère qu'il porte à Regina. Regina, quant à elle, est un personnage entièrement tourné vers l'affirmation d'elle-même. Elle est jalouse d'Ada car elle considère que cette dernière a pris la place qui lui revenait de droit. Attila et Regina concentrent en eux presque toutes les pulsions négatives des autres personnages. Ils incarnent, à eux seuls, tout le

mouvement fasciste, signant sous la direction de Giovanni Gentile le Manifeste des intellectuels fascistes.

fascisme, essentiellement perçu comme perversion sexuelle et sadisme, cruauté et névrose. Il semblerait que, selon Bertolucci, l'adhésion au fascisme de ce couple maudit puisse s'expliquer par ce que Willhelm Reich appelle "la psychologie des masses frustrées, soit par masochisme soit par répression des lois naturelles de la vie et de l'amour."²⁰ À cet égard, la scène dans le grenier, au cours de laquelle Attila et Regina assassinent sauvagement le jeune Patrizio Avanzini, s'avère un témoignage effroyablement éloquent.

***Padre padrone* de Paolo et Vittorio Taviani**

Resume succinct

Librement adapté de l'autobiographie homonyme de Gavino Ledda, le film *Padre padrone* raconte l'enfance et la jeunesse d'un petit berger sarde, violemment arraché de l'école élémentaire, à six ans, par son père. L'enfant doit devenir berger pour garder le troupeau de chèvres dans la montagne, pendant que son père effectue d'autres travaux. Reclus, solitaire, analphabète, il y restera jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Grâce à une force de volonté peu commune et à une détermination à toute épreuve, il deviendra professeur de linguistique. Le film raconte son isolement à Baddevustrana, la découverte de la nature, le travail, la solitude, le froid, l'apprentissage à coups de pieds et de poings, la dure loi du père. Gavino grandit et il entrevoit, grâce à la musique, la possibilité d'un monde différent, un monde où il est envisageable de

²⁰. Cité par Renzo De Felice in *Clefs pour comprendre le fascisme* (Paris: Éditions Seghers, 1975), 124.

communiquer. Il tente alors de se défaire de l'emprise de son père. Ce dernier, qui sent son fils lui échapper, met tout en oeuvre pour le retenir. Efisio Ledda achète l'oliveraie de Sebastiano, assassiné au nom de vengeances ancestrales. Le père fait miroiter à Gavino l'espoir de la richesse et ce dernier se prend alors à rêver d'un bel accordéon de nacre. C'était compter sans le rude hiver de 1956 qui met fin à tout espoir d'enrichissement. Gavino décide alors d'émigrer en Allemagne: une fois de plus, il se heurte à la volonté paternelle. Efisio décide de vendre tous les maigres biens qu'il possède, d'envoyer travailler tous ses enfants, lesquels lui remettront intégralement leurs salaires que, lui, fera fructifier. Le temps est venu pour Gavino, de passer son certificat d'études, c'est-à-dire de s'engager dans l'armée et d'y apprendre un métier, celui de radiotechnicien. Gavino se retrouve donc soldat. Après une période d'isolement (il ne parle pas l'italien) et de profond découragement, il commence à étudier. Passionné par le savoir et la connaissance, il décide de profiter des possibilités que lui offre l'armée pour poursuivre ses études. Avec l'aide de Cesare, un compagnon de caserne, sarde comme lui, il y parvient. À la fin de son engagement, Gavino retourne au village pour y terminer ses études. Son père ne l'entend toutefois pas ainsi car, selon sa morale, toute personne qui consomme sans travailler est un voleur. Le conflit est inévitable et Gavino doit partir. Quelques années plus tard, il est de retour à Siligo pour participer au tournage d'un film qui lui est consacré.

Le contexte géographique et historique

Padre padrone se déroule dans un petit village de Sardaigne, une des deux grandes îles italiennes. Située au sud de la Corse dans la mer Tyrrhénienne, l'île appartient géologiquement au nord de l'Italie, et économiquement au sud. Elle mesure environ 230 kilomètres de longueur sur 65 kilomètres de largeur. Intégrée au royaume d'Italie en 1861, elle est devenue Région autonome en 1948. Les trois villes principales: Cagliari, Nuoro et Sassari, sont aussi les capitales des trois régions administratives de la province. Cagliari est le siège du gouvernement autonome sarde. Le gouvernement régional a pour fonctions principales de gérer l'administration et d'assurer le développement économique. Sur le plan administratif, la Région est divisée en ministères (assessorati) qui s'occupent des dossiers tels que: l'éducation, les travaux publics, l'agriculture, la forêt. En ce qui a trait au développement économique, les autorités régionales sont responsables de la planification et de la mise en place des projets locaux.²¹ L'essentiel de la population se regroupe dans les zones rurales. L'émigration est très importante, intérieure vers les centres industriels du nord, mais aussi extérieure, vers l'étranger. D'après Alex Weingrod et Emma Morin, au cours de la période entre 1950 et 1966, environ

²¹ Pour une étude de la société sarde contemporaine, on lira avec intérêt Alex Weingrod et Emma Morin, *Post Peasants: The Character of Contemporary Sardinian Society in Comparative Studies in Society and History*, Volume 13 (Cambridge: the University Press, 1971), 301-324.

200 000 personnes ont quitté l'île.²² La montagne vit de l'élevage ovin transhumant (1er troupeau ovin d'Italie), alors que les vallées vivent de diverses cultures à faible rendement pour la plupart. Les cultures traditionnelles sont les céréales, les cultures maraîchères et fruitières, les vignes, sans oublier l'olivier. L'exploitation rurale se divise traditionnellement en de très nombreuses propriétés de petite importance: elle s'est transformée depuis la première guerre mondiale, laissant place, en particulier, à une exploitation de type intensif, plus mécanisée et davantage liée à une économie de type industriel. Cependant, ces changements sont demeurés très sporadiques, et c'est ainsi que se côtoient, encore aujourd'hui, une agriculture très traditionnelle, voire même arriérée, et une agriculture moderne. L'industrie s'implante peu à peu. Le film ne porte aucune indication précise quant à l'époque ni au lieu, se contentant d'indiquer, sans le nommer, que l'histoire se déroule dans un petit village de Sardaigne. Sachant que le film est directement inspiré de l'autobiographie homonyme de Gavino Ledda, cela nous permet de déduire certains éléments quant au nom du village (Siligo) et à l'époque (l'auteur est né en 1938, il est retiré de l'école à six ans, en 1944, soit un an avant la fin de la seconde guerre mondiale). Or, à aucun moment, cette guerre n'est mentionnée. Il n'est pas davantage fait mention du fascisme ou de Mussolini. Il apparaît donc que le contexte politico-historique est délibérément occulté par les réalisateurs. En revanche, le contexte social est fortement revendiqué, par l'intermédiaire des luttes sociales médiati-

²² Weingrod and Morin, *op. cit.*, 303.

sées ici à travers le conflit qui oppose le père et le fils. Par ce conflit qui témoigne d'un abus systématique de pouvoir et d'exploitation, les Taviani condamnent non seulement le système capitaliste, mais également la colonisation que le Nord a toujours exercée sur le Sud.

Le contexte idéologique

Dans *Padre padrone*, il y a relativement peu de présence de la religion, sous quelque forme que ce soit, à l'exception de la séquence-clef de la procession. Dans cette séquence, les Taviani opèrent un détournement systématique de la valeur des instruments religieux: le dais est assimilé à une tente de conspirateurs; la statue du Saint-Patron est remplacée par l'effigie d'Efisio Ledda. Cette substitution trouve une justification lexicale lors de l'explication rhétorique du drapeau. En effet, Gavino prononce des mots tels que: padre (père), padrone (patron), patrono (saint patron), padreterno (pontife)²³. La liaison, établie entre ces mots par Gavino Ledda et leur coïncidence avec les images, associe le pouvoir abusif du père au pouvoir de l'Église. Les jeunes gens, sous le dais, représentent une force agissante de type révolutionnaire, alors que le saint patron est l'expression et le symbole d'une société de type patriarcal. Le père de Gavino Ledda, symbole d'une société répressive, se substitue au Saint-Patron: tous les deux - Ledda en tant qu'individu et le Saint en tant que représentant de l'Église - maintiennent la société sarde en état

²³ Padreterno: pontife. Voir aussi l'expression "darsi arie di padreterno" qui signifie pontifier.

d'oppression. Il y a également deux autres moments où la religion - à tout le moins une certaine forme de religiosité - s'exprime dans le film. Efisio, après avoir roué de coups Gavino et l'avoir laissé pour mort, se rend soudain compte de l'état grave dans lequel se trouve son fils: il le prend dans ses bras et entonne le Miserere. Visuellement, il y a là une réplique troublante de la Pietà de Michelangelo et une expression émouvante de la douleur. Selon le Père Virgilio Fantuzzi²⁴, cela correspondrait à l'expression d'une forme non pas de religion, mais de religiosité. Idée d'ailleurs acceptée par les Taviani, pour qui la religiosité s'apparente à une prise de conscience sociale et politique. Paolo Taviani confirme cette composante de leur personnalité:

Je crois qu'il y a une différence fondamentale entre religiosité et religion, et que la religiosité fait partie de nous. Se sentir seul, mais au milieu de tant d'autres, pour faire face aux problèmes de l'existence, de la survie et de la conscientisation sociale, voilà, selon moi, ce qu'est la religiosité. Et ce sentiment là est présent dans *Padre padrone*.²⁵

Il précise ensuite en ce qui concerne la Pietà:

Quand [Efisio] croit son enfant mort, l'amour qu'il a pour cet enfant éclate et ses pleurs, ses lamentations deviennent celles de tout un peuple. C'est la lamentation de tous ceux qui sont forcés à être méchants mais qui sont, en fait, foncièrement victimes de la méchanceté. Et ça devient une image de Pietà, plus ou moins consciente de notre part: ce père qui tient son fils dans ses bras invoque quelqu'un pour l'aider.²⁶

²⁴ Entretien inédit, Rome, 3 juillet 1985.

²⁵ Entretien inédit, Rome, 5 juillet 1985.

²⁶ Entretien inédit, Rome, 5 juillet 1985.

Les Taviani proposent une société aliénée et opprimée non seulement par le pouvoir religieux, mais plus encore par le pouvoir économique. En effet, la société de violence présentée par les Taviani est une société dans laquelle le pouvoir s'exerce essentiellement par la domination économique: les jeunes bergers doivent émigrer en Allemagne pour échapper à leurs conditions de vie. Gavino doit se libérer du pouvoir paternel mais le père est lui-même soumis à la loi du marchand d'olives. Les Taviani proposent l'analyse de la société sarde selon une perspective marxiste, c'est-à-dire dans l'optique de la lutte des classes, où l'homme est déterminé par les conditions socio-économiques environnantes mais possède, en lui, les ressources pour échapper au sort qui semble être le sien. De plus, les conflits sociaux sont médiatisés par l'intermédiaire du couple père-fils: en plaçant ainsi l'analyse de la société sarde sous le signe de l'Oedipe, les Taviani ajoutent une dimension d'ordre psychanalytique qui nuance l'explication strictement politico-idéologique.

L'organisation socio-économique

Dans *Padre padrone*, l'intrigue s'organise essentiellement autour des histoires privées d'une famille paysanne sarde, plus précisément autour du rapport largement conflictuel qui oppose les deux personnages principaux, le père et le fils. La famille Ledda est représentative de tout un peuple: son sort est semblable à celui des autres familles paysannes qui doivent travailler fort pour survivre. Efisio Ledda possède un petit cheptel ovin, un jardin, et il achète une oliveraie: il lui arrive, à l'occasion, de se louer comme journalier. Le statut

socio-économique de la famille évolue au cours des années: Efisio Ledda passe de berger à petit propriétaire, lorsqu'il achète l'olivieraie, pour devenir ensuite capitaliste et patron lorsqu'il décide de placer l'argent obtenu de la vente de ses maigres ressources ainsi que l'argent du salaire de ses enfants, lesquels vont tous travailler pour lui. L'organisation sociale et économique est ici la famille avec un père omnipotent, une mère, pour l'essentiel, soumise et obéissante et des enfants considérés, avant tout, comme une main d'oeuvre taillable et corvéable à merci.

Les personnages

Dans *Padre padrone*, il y a deux personnages principaux. Le père, Efisio Ledda, est un homme brutal, despotique, qui a une volonté de puissance hors du commun. Autoritaire, il impose sa domination sur tous les membres de sa famille, à commencer par sa femme et son fils aîné (Gavino), qu'il retire de l'école élémentaire avant que ce dernier ait même pu apprendre l'alphabet. Exploiteur, Efisio Ledda est aussi, et plus encore, exploité et dominé par un système plus fort que lui et contre lequel il ne peut rien, si ce n'est le reproduire et l'imposer au sein de sa propre famille. Efisio Ledda est ici un personnage emblématique qui témoigne pour l'ensemble d'une société archaïque et arriérée: son sort est celui de tous les autres paysans sardes. Son fils Gavino, tout d'abord soumis à la violence du père, se rebelle doucement pour finir par se libérer, une fois qu'il a acquis la culture et l'éducation. Gavino Ledda, le héros du film, n'est qu'un maillon d'une société plus vaste, et son histoire, pour

exemplaire qu'elle soit, demeure unique sans jamais devenir modèle. En effet, dans le film, Gavino Ledda devient, non pas le héros positif et gagnant d'une "success-story", mais bien plutôt le symbole d'une lutte à mener contre toute forme d'oppression. Il est aussi et surtout une force agissante, agent de sa propre histoire.

La mère, telle qu'elle est représentée dans le film, est également un personnage important. Elle ne ressemble en rien à une mère sarde traditionnelle. C'est une femme encore jeune et séduisante, animée d'une grande détermination et pleine de ressources. Elle ne se rebelle pas car la structure sociale environnante ne le lui permet pas. Pourtant elle ne cesse d'affirmer sa différence et son autonomie, soit en chantant de façon polémique, (lors de la scène de bagarre entre Gavino et Efisio, elle se place devant la fenêtre ouverte sur la nuit étoilée et entonne une complainte enfantine, imitant le cri des animaux), soit en osant témoigner ses sentiments, soit en transformant les tragédies de l'existence en événements agréables et joyeux (elle prépare des crèmes glacées, quelque peu sommaires certes! en ajoutant du sirop au lait qui a gelé pendant la nuit).²⁷ Il faut également indiquer qu'au moment où Efisio décide d'acheter l'oliveraie, elle est la seule que cette perspective n'incite pas à avoir des rêves petit-bourgeois et matériels.

²⁷ Lorsqu'on sait que le lait gelé est le signe concret de la destruction de l'oliveraie et que la bagarre entre le père et le fils marque le départ définitif de Gavino, l'on ne manquera de trouver dans ces deux scènes, deux superbes exemples d'une ironie décidément tavianienne.

***L'albero degli zoccoli* de Ermanno Olmi**

Resume succinct

L'albero degli zoccoli dépeint une année de vie dans une grande ferme de la région de Bergame, en Lombardie, au tournant du siècle dernier (1897-1898). L'action s'organise autour des faits et gestes de la vie quotidienne de quatre familles de métayers. Pour survivre, ils travaillent fort, subissant avec résignation la dure loi du paysan-proprétaire, le Messagiù. Ce dernier, aide par son régisseur, fait régner une autorité sévère et absolue. Après quelques plans contemplatifs sur la campagne bergamasque, le film débute dans la sacristie, un dimanche après-midi. Don Carlo, le prêtre, dit aux parents Battisti qu'ils doivent envoyer leur fils aîné (Minek) à l'école, car ce dernier a reçu de Dieu le don de l'intelligence. Les Battisti s'inquiètent quelque peu de cette perspective, surtout au moment où Minek aurait justement pu commencer à aider et où la Battisti attend un troisième enfant. Ils acceptent néanmoins de se conformer à la volonté du Seigneur. Ils retournent donc à la ferme où ils travaillent comme métayers, avec trois autres familles: les Runk, soit la mère, veuve depuis peu, ses six enfants et le grand-père Anselmo; les Brena et leur fille unique Maddalena; les Finard avec leurs deux garçons, leur fille Olga et le grand-père. Les jours et les saisons s'écoulent au rythme du labeur quotidien qui ne cesse jamais: récoltes, labours, semailles, nettoyage et réparation des outils, nourriture et soins des animaux. Certains, pour augmenter l'ordinaire, partent travailler à l'extérieur: Maddalena à la filature, Peppino Runk au moulin. La

veuve Runk, quant à elle, doit faire la lavandière pour subvenir aux besoins de sa famille. Giopa, le mendiant, passe régulièrement à la ferme, quêtant l'aumône en échange de quelques prières. À Noël, le Messagiù reçoit quelques amis. Avec le printemps, arrive Frikki, le marchand ambulant. Les paysans se divertissent à l'occasion de la Fête de la Madone. Le jour où La Battisti accouche d'un troisième enfant, Minek brise son sabot; son père lui en taille une nouvelle paire, dans le tronc d'un jeune peuplier. Maddalena épouse Stefano; ils se rendent en voyage de noces à Milan, où ils vont voir la tante de Maddalenna, Mère supérieure au couvent Santa Maria della Ruota. En arrivant dans la grande ville, ils découvrent, sans trop comprendre, la violence sociale. À leur retour à la ferme, ils présentent l'enfant orphelin qu'ils ont adopté. Ils apprennent que le Messagiù a chassé les Battisti, coupables d'avoir osé couper un arbre. À l'aube, les Battisti s'en vont.

Le contexte géographique et historique

L'albero degli zoccoli présente une année de vie paysanne, dans une ferme située dans la province de Bergame, en Lombardie. Dans cette région de tradition agricole, la vie rurale est intense et dominée par de grosses fermes fortement mécanisées où l'on cultive le blé, le maïs, le riz et la betterave à sucre. Dans les montagnes, se pratique surtout la sylviculture, alors que la culture des céréales est concentrée dans les vallées. On y élève des porcs et des bovins (la moitié de la production laitière italienne). Le film débute, ainsi que le précise la légende inscrite sur l'écran, à l'automne de 1897, pour se terminer

au printemps 1898, c'est-à-dire à une période très difficile. En effet, au cours de la décennie (1880-1890), la crise de la production agricole frappe durement le pays, ce qui a des conséquences immédiates et voyantes sur les consommations individuelles qui atteignent alors les niveaux les plus bas de l'histoire unitaire.²⁸ Le film ne relate pas d'événements historiques précis, se concentrant essentiellement sur les histoires privées des divers protagonistes. Il est toutefois un moment du film--le voyage de noces de Maddalena et Stefano à Milan, au printemps 1898--qui ancre le film dans l'histoire. En effet, à leur arrivée dans la capitale lombarde, les jeunes mariés se heurtent à d'importantes manifestations sociales et à des violences immodérées qui sont une allusion discrète, bien que directe, aux répressions brutales du général Fiorenzo Bava Beccaris²⁹. Entre la fin de 1897 et le début de 1898, le prix du pain augmenta considérablement, à cause d'une mauvaise récolte mondiale. L'agitation se répandit rapidement, gagna Milan et d'autres villes italiennes où cela provoqua de violentes émeutes. À Milan, les révoltés saccagèrent plusieurs habitations, élevèrent des barricades et engagèrent une véritable bataille avec la garnison. Après une série de durs accrochages, les troupes eurent recours à l'artillerie. Se

²⁸ S. Romano, *op.cit.*, 88.

²⁹ Fiorenzo Bava-Baccaris (1831-1924). Général. Nommé commissaire extraordinaire par le gouvernement Di Rudini pendant les émeutes de 1898, il dirigea la répression à Milan avec beaucoup de brutalité.

croyant menacé par une tentative révolutionnaire, le gouvernement Di Rudini³⁰ prit des mesures extrêmement sévères: répression des manifestants, arrestations, procès, dissolution d'organisations socialistes, catholiques ou simplement démocratiques, interdiction de journaux. Quant à Bava-Beccaris, il assura la défense de l'ordre public avec une rigueur hors de toute proportion avec la réalité: on dénombrera 80 morts et 450 blessés parmi la population (2 morts parmi les forces de l'ordre)³¹.

Bien que datant et localisant précisément son film, Olmi ne fait pas oeuvre historique, mais plutôt oeuvre personnelle et poétique. Il le précise d'ailleurs d'emblée lors du commentaire en voix-off qui s'inscrit d'abord sur les images des Battisti rentrant à la ferme, après la discussion avec Don Carlo,³² puis ensuite sur les plans des travaux des champs. Il relate les vies modestes de personnages avec lesquels il se sent en affinité. Il va à la recherche d'un monde perdu pour en tirer des enseignements. Plus qu'à un parti politique particulier, Olmi s'en prend à une organisation sociale - le métayage - dont les fondements sont iniques.

³⁰ Rudini, Antonio Starabba, marquis Di (1839-1908). Il participa aux mouvements révolutionnaires siciliens qui précédèrent le débarquement de Garibaldi en mai 1860 et devint maire (1864) puis préfet (1866) de Palerme. Élu au Parlement, il siégea à droite et recueillit deux fois (1891 et 1896) la succession de Crispi à la tête du gouvernement. Il dut démissionner en 1898 après avoir réprimé très durement les agitations politiques et syndicales de cette année.

³¹ in S. Romano, *op.cit.*, 108-109.

³² Ce commentaire est retranscrit en totalité dans le résumé circonstancié du film qui se trouve à l'annexe 1.

Le contexte idéologique

L'albero degli zoccoli est un film riche en resonances bibliques dans lequel il y a pléthore de symboles chrétiens. Sous une forme ou une autre, la religion est omniprésente et la foi religieuse s'affirme avec force et constance: les personnages se signent fréquemment, les prières sont habituelles, les crucifix et les images pieuses abondent. Il y a dans la vie de ces paysans qui travaillent la terre sans rechigner, un témoignage émouvant et persistant de la foi religieuse, dans ce cas précis, la foi catholique. C'est cette foi, cette espérance en un avenir meilleur qui leur permettent de continuer à vivre dans la dignité et le courage, avec résignation aussi certes, mais une résignation qui serait, comme le dit Jean René Éthier "patience de l'espérance".³³

Or, en cela, *L'arbre aux sabots* devient une page admirable d'Évangile, un chant serein à l'attente de la parousie, seul pays possible de toute justice et de tout consentement? En attendant, patience dans les travaux et les jours humains!³⁴

À cette foi religieuse incontestée et vivace, se mêlent souvent des relents de superstition: la Veuve Runk fait boire de l'eau bénite à sa vache malade; le Finard envoie chercher "la femme du signe" pour se faire soigner.

La religion est aussi et surtout personnifiée par la figure totalement bienveillante du prêtre Don Carlo, un homme de la campagne qui fait ses sermons en dialecte. Homme bon et charitable, ce prêtre connaît les conditions de vie de

³³ "L'arbre aux sabots: une page d'évangile" in *Relations (Québec)*, n° 440 (septembre 1978), 253.

³⁴ *Ibid.*, 254.

ses paroissiens, aussi ne songe-t-il même pas à réprimander la Veuve Runk qui n'est pas allée à la messe. Il comprend leurs problèmes et n'hésite pas à s'impliquer personnellement pour aider ses ouailles à trouver des solutions adéquates. Il se révèle être un authentique soutien moral pour la communauté paysanne à laquelle il appartient entièrement, dans laquelle il se fond au point que

Le prêtre lui-même, tout terre à terre et convaincant qu'il est, demeure quand même une sorte d'icone ambulante, tellement il fait partie d'une réalité culturelle qui respire des connotations religieuses accumulées avec les années.³⁵

Olmi présente des personnages qui sont, tous, fortement individualisés; des êtres de chair et de sang qui existent pour eux-mêmes et non pas comme emblèmes de telle ou telle classe sociale. Ils sont tous différents les uns des autres. Non idéalisés, ils sont loin d'être parfaits: le Finard est violent, un peu voleur, avide; le Brena, quant à lui, aurait tendance à boire un peu. Ce refus de la schématisation, associé à une reconstitution d'époque minutieuse, à l'utilisation des dialectes, à l'attention portée à la justesse des gestes et des situations, impose l'illusion d'une saisie réaliste qui permet de ne privilégier aucune lecture aux dépens d'une autre. L'univers olmien s'affirme comme la vérité grâce à cette représentation objective. Certes-- il ne s'agit pas d'être naïf--il y a bien une vision du monde qui sous-tend tout cela, mais c'est une vision personnelle qui ne se greffe sur aucune grille politique ou idéologique,

³⁵ "L'arbre aux sabots" de Marc Gervais in *Relations (Québec)*, n° 443 (decembre 1978): 348.

n'impose aucune lecture actualisée du film et propose une vérité qui dépasse les époques et qui privilégie les valeurs humaines, surtout celles qui gravitent autour de la famille: le respect, la solidarité, l'unité dans le sacrifice, la patience et la compréhension.

L'organisation socio-economique

Dans *L'albero degli zoccoli*, la communauté paysanne est divisée en quatre familles nucléaires, traditionnelles et distinctes. Toutes sont liées au patron - propriétaire par un contrat de métayage. Les paysans vivent dans une sujétion totale face au patron. En revanche, ils sont liés entre eux par une solidarité souvent agissante: les femmes de la ferme aident la Battisti à accoucher; le Brena n'hésite pas à intervenir auprès du propriétaire du moulin pour faire engager le jeune Peppino Runk. Les relations familiales sont extrêmement valorisées et tendres, bien qu'elles soient exprimées avec une pudeur farouche. À l'exception notoire du Finard qui entretient des rapports conflictuels avec son fils Usti, parents et enfants sont unis par des rapports empreints de respect et de chaleur réconfortante: l'enfant est, au besoin, soutien moral et financier. La classe possédante, quant à elle, est représentée par un seul personnage (le Messagiù) qui ne se montre jamais, si ce n'est à moitié dissimulé derrière des rideaux. Il exerce son autorité sur les paysans par l'intermédiaire de son régisseur. Il n'a absolument aucun contact avec ses métayers, pourtant son autorité est absolue et sa vigilance ne peut être trompée.

Les personnages

L'albero degli zoccoli ne met en valeur aucun personnage particulier, si ce n'est le père Battisti: un personnage surprenant, à la fois traditionnel et étonnement moderne. Soumis en apparence, il se révèle, en fait, comme un authentique rebelle. C'est un conteur (parfois un peu leste!): il possède l'imagination et donc le pouvoir de transformer la réalité. Il représente, d'une certaine façon, l'ouverture vers la modernité. Il prend complètement en charge la personne de son fils Minek, l'aide à faire sa toilette, parle avec lui, s'intéresse à ses études. Époux attentif aux besoins de sa femme, il se préoccupe de sa santé et partage avec elle les soucis familiaux. Il sait rire, non seulement des autres, mais aussi de lui-même. Sous une attitude calme et apparemment passive, il fait montre en réalité d'une farouche détermination et d'un véritable courage. Il connaît les règles du métayage et sait le danger que représente, pour lui et sa famille, le fait de couper un arbre: il n'hésite pourtant pas car, sans doute, pressent-il que l'instruction est le seul moyen de s'affranchir de sa condition sociale de subalterne. Il n'est peut-être pas entièrement convaincu du soutien de la Providence, en revanche il croit à un avenir possible pour ses enfants et se montre prêt à agir pour qu'advienne cet avenir meilleur. C'est un être agissant qui revendique le rôle de son libre-arbitre dans l'évolution de sa vie et qui veut prendre en mains sa destinée, audace qu'il paiera fort cher. En revanche, les autres paysans sont, pour la plupart, des êtres soumis à l'autorité patronale qu'ils ne songent pas à contester. Tout au plus, certains tentent de

la détourner de façon très indirecte par de petites ruses: le grand-père Anselmo Runk inventant une méthode bien à lui pour faire mûrir ses tomates avant les autres; le Finard cachant quelques pierres dans le tiroir de sa charrette de maïs pour faire meilleur poids. Le Finard, coléreux, violent, roublard, est pourtant bien moins conscient que Battisti, moins maître de sa vie, et, bien plus soumis (malgré les apparences trompeuses) à la volonté patronale, voire même divine. À la Fête de la Madone, écoutant un discours politique auquel il ne comprend rien, Finard trouve une pièce d'or qu'il n'utilise pas: il ne sait que la cacher dans le sabot de son cheval et n'en rien faire. Selon Bernard Boland, cela équivaut, de la part du Finard, à une acceptation tacite de son existence. Le Finard ne croit pas à la possibilité de changer le cours des choses: il ne veut même pas essayer.

On voit bien que cette pièce d'or constitue l'équivalent et comme l'annulation du discours proposant des transformations sociales. Finard choisit d'instinct le "tout-réalisé", posé là par la grâce de Dieu, contre le devenir des hommes et des sociétés que propose ce discours.³⁶

On peut aussi le comparer au père de *Padre padrone*, Efisio Ledda lequel, aux dires mêmes de Olmi, "voit son fils uniquement en terme de gain (comme le dit le titre même du film); dans mon film il y a un personnage qui a cette tendance,

³⁶ "L'arbre aux sabots" (E. Olmi), critique de Bernard Boland in *Les Cahiers du Cinéma*, n° 290-291 (juillet-août 1978): 26.

celui qui cache la pièce de monnaie; il n'a pas encore eu le temps de développer cette tendance..."³⁷

L'INTERPRÉTATION SOCIOHISTORIQUE

Comme nous venons de le démontrer, les trois films ci-dessus proposent une histoire sociale et politique particulière, celle de l'évolution de la société rurale italienne au cours du vingtième siècle. Cette histoire du monde rural se construit à travers des histoires fictives, s'articulant autour de personnages privés, et s'inscrit dans un contexte social et géographique soigneusement délimité et spécifique. Chacun des films s'organise autour d'un même conflit de base, celui qui oppose le pauvre et le riche, le paysan-métayer et le patron-propriétaire terrien, l'exploiteur et l'exploité et témoigne d'un engagement social et humanitaire de la part des réalisateurs, engagement qui, ainsi que nous le verrons, révèle des points de vue divergents sur le monde.

Les luttes sociales et politiques

La lecture de *Novecento* s'organise autour de deux axes essentiels qui sont l'Histoire et la psychologie. Le film présente des faits historiques répertoriés, en les liant intimement aux destins individuels de ses personnages principaux et à leur évolution non seulement psychologique, mais aussi politique. Le réalisateur expose également ces conflits sociaux en termes

³⁷ Lorenzo Codelli et Paul-Louis Thirard, "Entretien avec Ermanno Olmi (sur *L'arbre aux sabots*)" in *Positif*, n° 210 (septembre 1978): 20.

métaphoriques, dans le sens où chacun des personnages est le représentant symbolique d'une classe sociale et politique: Olmo se trouve ainsi être l'emblème du prolétariat, Alfredo, celui de la bourgeoisie rurale et Attila, celui du fascisme. La lutte des classes s'explique donc, le plus souvent, sous une forme d'opposition populiste entre bons et méchants; il arrive même qu'elle s'identifie carrément à un véritable martyr de classe, comme c'est le cas dans l'ultime et terrible scène des représailles fascistes. *Novecento* présente aussi les conflits sociaux, sous un éclairage idéologico-politique. En effet, la lutte sociale qui oppose paysans et propriétaires se transforme très rapidement en un conflit politique qui met face à face fascistes (Attila) et communistes (Olmo) avec, pour arbitre, la bourgeoisie libérale (Alfredo). Cette division systématique et arbitraire témoigne d'un parti-pris de l'auteur, parti-pris d'autant plus flagrant qu'à aucun moment Bertolucci n'explique que ce sont aussi les conflits internes au socialisme qui ont favorisé l'avènement du fascisme. En accordant la victoire ultime aux communistes-paysans, Bertolucci prend ouvertement parti non seulement pour les exploités, mais également pour une ligne politique qui est celle du Parti Communiste Italien (PCI). Il le reconnaît d'ailleurs bien volontiers lorsqu'il explique le fait qu'Olmo accepte de se plier à la décision du Comité de Libération Nationale, et de rendre les armes, comme étant dans la ligne de pensée et d'action de Palmiro Togliatti³⁸ et de Enrico Berlinguer³⁹, soit "aller de

³⁸ Togliatti (Palmiro, 1893-1964): Membre du parti socialiste dès 1914, il fut parmi les fondateurs du Parti communiste, en 1921. Obligé d'abandonner l'Italie en 1926, il organisa le Parti à l'étranger, fit partie du secrétariat du

l'avant sans se laisser aller à des tendances extrémistes qui pourraient mettre en danger les gains obtenus."⁴⁰ Ceci permet à Bertolucci de rattacher son film au présent. Avec le personnage d'Alfredo Berlinghieri, il le rattache aussi au passé: l'attitude politique de ce dernier qui se sert des "extrémismes opposés" s'apparentant, aux dires de Bertolucci, totalement à ce qu'a fait la Démocratie chrétienne dans les années soixante, tout en renouant avec la vieille tradition du "trasformismo"⁴¹ d'Agostino Depretis.⁴²

Komintern et coordonna le travail politique des communistes participant à la guerre civile espagnole (juillet 1937-mars 1939). Rentré en Italie le 27 mars 1944, il participa aux gouvernements de coalition démocratique jusqu'en 1947. Il fut secrétaire du Parti et député jusqu'à sa mort, à Yalta, où il avait écrit, avant de s'entretenir avec les dirigeants soviétiques, un "memoriale" indiquant les grandes lignes d'une politique nationale et autonome pour les communistes italiens. in *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours* de Sergio Romano, p. 337.

³⁹ Berlinguer (Enrico, 1922-1984): Membre du Parti communiste à partir de 1943, il participa à la Résistance et fut élu Secrétaire général de la Fédération des jeunes communistes (1949-1956). Élu au Parlement en 1968, il devint successivement vice-secrétaire (1969) et secrétaire général du Parti. *Ibid.* p.333.

⁴⁰ Entretien inédit, Rome, 2 février 1985.

⁴¹ in S.Romano, *op.cit.*, p.73. Le terme remonte à un discours électoral d'octobre 1876, dans lequel Depretis avait souhaité "la transformation des partis" et la création d'un bloc parlementaire, dépassant les distinctions traditionnelles de droite et de gauche. Attitude politique qui vise à rassembler des majorités provenant de tout bord. Formule qui donnait lieu à de larges coalitions de facilité, sans distinction aucune entre les partis.

⁴² *Ibid.*, p.337. Depretis (Agostino, 1812-1887). Élu au parlement piémontais en 1848, il fut très proche de Mazzini, mais s'en éloigna après l'échec de l'insurrection milanaise de 1853. S'étant rapproché du gouvernement pendant les événements de 1859, il fut nommé Gouverneur de Brescia après la libération de la ville et fut envoyé auprès de Garibaldi en Sicile pour assurer la liaison avec

Dans *Padre padrone*, les Frères Taviani présentent les conflits sociaux par le biais du rapport très fortement conflictuel qui oppose Gavino Ledda à son père, Efsio. Les luttes sociales sont placées sous le signe de l'Oedipe et médiatisées par ce rapport d'opposition entre le père et le fils, tous les deux étant les représentants symboliques d'un certain type de société. Gavino se présente comme le porteur d'un monde moderne et d'une société rationnelle qui lutte contre le maintien d'une société traditionnelle, mythique et archaïque, représentée par le père. *Padre padrone* privilégie l'analyse des rapports entre le père et le fils: cependant en situant l'histoire des deux personnages dans un contexte précis qui à la fois les intègre et les dépasse, les Taviani donnent à cette aventure singulière une portée beaucoup plus large, et dénoncent une situation d'oppression et d'exploitation qui est liée aux conditions objectives de la Sardaigne. À travers l'histoire singulière de Gavino Ledda, les Taviani exposent la révolte d'un prolétaire exploité contre l'exploitation et le pouvoir, représentés ici par le père qui est aussi le patron. La rébellion de Gavino est toujours incluse dans une expérience collective: il décide d'émigrer en accord avec ses compagnons-bergers; à l'armée, il rencontre Cesare, un intellectuel au chômage, et se rend compte ainsi que l'exploitation n'est pas uniquement le lot

Turin. Après avoir occupé deux postes ministériels (1862-1866), il anima l'opposition de gauche jusqu'à la victoire électorale de 1876. Il fut président du Conseil, sauf de brèves parenthèses, jusqu'à sa mort.

des "serfs de la glèbe"; plus important encore, lors de la vente des olives, il comprend que son père est tout autant exploité et dominé que lui.

Au terme de son itinéraire, il comprend alors que la réalité ne se réduit pas au rapport père-fils mais procède d'un ensemble de rapports qui se conditionnent mutuellement.⁴³

Cette révolte, qui est également un combat contre l'ordre social établi, contre une culture répressive pour le droit à son identité propre, renvoie à la condition de toute une catégorie de subalternes qui refusent leur condition. Ce combat de Gavino témoigne d'une volonté de ne pas rester victime et de devenir protagoniste de son histoire.

L'albero degli zoccoli relate la vie de quatre familles paysannes qui travaillent comme métayers sur une même ferme, sous la surveillance discrète mais omniprésente du régisseur, et sous l'autorité absolue du patron-propriétaire, le Messagiù. Cette vie s'organise essentiellement sur les gestes du labeur quotidien, sur le passage des saisons, la vie et la mort, en bref le cycle de la vie. Ce film ne montre pas de conflit social généralisé; tout au plus fait-il état de petites révoltes personnelles, révoltes qui en disent long sur le refus de soumission de ces individus. Olmi ne montre qu'un intérêt limité pour la réalité sociale et politique en elle-même, mais plutôt dans la façon qu'elle a d'influer sur la vie des gens.

⁴³ "À propos de *Padre padrone*: du silence à la parole", un entretien recueilli par Christian Biegalski et Christian Depuyper in *Cinéma (Paris)*, n° 224-225 (août-septembre 1977): 14.

En exposant la dureté des conditions de vie des paysans, la précarité d'une existence soumise aux éléments naturels d'une part, et à l'avidité de l'homme d'autre part, Ermanno Olmi ne fait pas de grandes déclarations politiques mais inscrit son plaidoyer pour une société de justice dans la trame même de son récit. Il ne recherche pas davantage les causes de cette situation injuste et ne s'intéresse que de très loin à la lutte des classes, même si son propos témoigne d'un véritable souci de justice sociale.

L'éducation et la remise en question du pouvoir patriarcal

Padre padrone et *L'albero degli zoccoli* abordent de front la question de l'éducation. Dans le film des Taviani, l'enfant est brutalement arraché des bancs de l'école élémentaire parce qu'il doit seconder son père pour garder le troupeau de moutons. En revanche, dans le film d'Olmi, le prêtre Don Carlo conseille aux Battisti d'envoyer leur fils, Minek, à l'école. Quelque soixante années s'étant écoulées entre ces deux histoires, l'issue en sera différente pour Gavino, comme pour Minek. Le père et l'enfant Battisti seront sévèrement punis pour avoir osé transgresser l'ordre social et Minek partira, chassé de la ferme, en serrant très fort contre lui son cartable devenu inutile. Gavino Ledda, quant à lui, après dix-huit années de silence et d'obéissance, saura mener une révolte déterminée qui le conduira jusqu'au doctorat de linguistique. Gavino Ledda lutte avec succès pour conquérir le droit à la parole et à la dignité: dans cette optique, le film se présente comme un plaidoyer pour faire reconnaître à tous le droit à l'éducation, seul moyen de dépasser sa condition sociale puisqu'il est vrai que Gavino ne

peut véritablement entreprendre et réussir sa libération qu'après avoir acquis le savoir et la connaissance, car ce sont eux qui lui donnent la possibilité de communiquer. Par l'éducation advient la mobilité sociale et, par là même, la contestation du pouvoir patriarcal. En effet, Gavino refuse d'obéir à son père à maintes reprises: en choisissant de poursuivre ses études, en refusant d'aller travailler dans les champs, en bravant le père pour écouter la radio. En refusant d'obéir au père, Gavino se dérobe également à l'autorité de l'employeur (son père est également son patron) et aussi à l'autorité religieuse. Nous nous souviendrons, en effet, que, dans la scène de la procession, il y a coïncidence des deux condamnations puisque l'image du père se substitue à celle du saint patron; de façon plus ironique encore, dans la scène qui clôt la troisième partie, la volonté du père (refuser à Gavino le droit de poursuivre ses études) s'exprime par une voix off, qui semble tout droit descendue du ciel. Le plan suivant - Gavino de retour sur la place de son village natal, après l'armée - s'inscrit en directe opposition avec la voix du père.

Dans *L'albero degli zoccoli*, la contestation du pouvoir est moins évidente, essentiellement pour des raisons historiques. Les paysans d'Olmi n'ont pas la possibilité encore de changer les choses, mais ils n'en sont pas pour autant totalement passifs. Ils font des choix pour leur vie et pour celle de leurs enfants. Les paysans d'Olmi, bien que contraints à obéir en raison de l'environnement social et politique, retrouvent dans cette expression, modeste

certes, de leur libre-arbitre, une dignité qui leur permet d'aller de l'avant. C'est d'ailleurs ce que pense Olmi qui déclare:

Mes paysans semblent apparemment résignés, car, à ce moment historique précis, ils ne peuvent pas faire autrement, mais en leur for intérieur, il n'y a aucune résignation. Ce sont les parents de Gavino Ledda. Pour l'instant, ils manifestent leur tendance révolutionnaire par une solidarité réciproque, par le respect d'autrui et de la terre. C'est justement le maintien de ces valeurs de la part de ces "renonciateurs" apparents qui facilitera la prise de conscience et les bouleversements futurs du monde agricole.⁴⁴

Padre padrone et *Novecento* opèrent, chacun à leur manière, une réflexion sur la formation de l'hégémonie et sur le rôle de l'intellectuel dans la transmission de l'idéologie. Le film de Bertolucci, bien que n'abordant pas frontalement la question de l'éducation, pose néanmoins des questions sur la formation de l'hégémonie. Dans toute société, l'idéologie de la classe dominante est diffusée et maintenue grâce à l'école, l'Église, les médias et l'armée soit, en termes gramsciens, la superstructure. Pour suivre la pensée d'Antonio Gramsci⁴⁵, ce sont les "intellectuels traditionnels", c'est-à-dire ceux

⁴⁴ Aldo Tassone, *Le cinéma italien parle*, (Paris: Éditions Edilig, coll. Cinégraphiques, 1982), 169.

⁴⁵ Gramsci (Antonio, 1891-1937): Membre du parti socialiste, il se fit l'interprète, à Turin, de la récente expérience russe des conseils d'entreprise et fonda, avec Umberto Terracini, l'hebdomadaire *Ordine nuovo* (1919). Il fut parmi les fondateurs du parti communiste et, au Parlement, s'éleva contre le fascisme. Après s'être distingué au sein du parti pour son opposition à la stratégie sectaire de Bordiga, il fut arrêté et condamné à vingt ans de réclusion (1928). Il mourut dans une clinique romaine après avoir confié à ses *Cahiers de Prison* une réflexion idéologique et culturelle qui constitue une contribution importante à la pensée marxiste. in S.Romano, *op.cit.*, p. 340.

"organiquement reliés à des classes disparues ou en voie de disparition"⁴⁶, qui aident à maintenir cette idéologie de la classe dominante. "L'intellectuel organique" est, lui, toujours relié à une classe progressiste ou émergente et a pour charge de "déterminer et d'organiser la réforme morale et intellectuelle, c'est-à-dire d'élever la culture au niveau de la fonction pratique."⁴⁷ Dans *Padre padrone*, c'est Gavino Ledda qui a le rôle et la fonction de l'intellectuel organique, alors que, dans *Novecento*, c'est au Parti que ce rôle est dévolu. Le parti politique devient alors l'incarnation du "Nouveau Prince", c'est-à-dire dans chaque cas et selon les différents rapports intérieurs des diverses nations, ce parti déterminé qui se propose (et qui est rationnellement et historiquement fondé en vue de cette fin) de fonder un nouveau type d'État."⁴⁸ Dans *Padre padrone*, par un retournement radicalement subversif, Gavino Ledda se sert de l'armée pour son propre intérêt et ne se laisse pas soumettre par elle. Il refuse ainsi de devenir un "intellectuel traditionnel", puisqu'il affirme haut et fort qu'il ne veut pas utiliser son savoir nouvellement acquis ni comme un pouvoir, ni comme un privilège. Gavino Ledda pervertit l'ordre normal des choses et apprend le latin lors des manoeuvres militaires, en utilisant les appareils de radio installés dans les chars d'assaut. L'armée devient alors instrument de libération

⁴⁶ Cité par Jean-Marc Piotte in *La pensée politique de Gramsci*, (Ottawa: Éditions Parti Pris, 1970), 61.

⁴⁷ in Antonio Gramsci, *Cahiers de Prison* (Paris: Éditions Gallimard, 1975), 206.

⁴⁸ *Ibid.*, 398.

de même que le latin, langue morte, redevient vivante parce que directement associée à une nécessité vitale. De la même façon, lors de la scène de la signification rhétorique du drapeau, Gavino détourne le sens donné par l'enseignement de l'officier, pour l'appliquer à sa réalité propre. En prononçant des mots tels que "alpestre, arcadien, bucolique, pastoral", soit des termes que des intellectuels ou des citadins pourraient utiliser en parlant de la campagne et en les contredisant ensuite, de façon ironique, par des images douloureuses de sa vie à Baddevrustana, Gavino Ledda reprend et transforme les mots prononcés par le sergent et, les chargeant du poids de son expression personnelle, leur donne une signification concrète.

Un plaidoyer pour une société de justice

Novecento et *L'albero degli zoccoli* témoignent, tous les deux, contre le métayage qui est un système inique, fonctionnant uniquement à l'avantage des patrons-propriétaires. Cependant, alors que Bertolucci inscrit sa condamnation dans une perspective politique de la lutte des classes, Olmi en fait une critique qui envisage plutôt les conséquences humaines d'un tel système.

Si le film ne s'intéresse guère à la lutte des classes, il présente une critique, d'allure balzacienne, du métayage, qui rend les paysans voleurs, méfiants et dissimulateurs, qui fait de leur vie une perpétuelle garde à vue, les maintient dans un état de dépendance insupportable, et est finalement plus favorable à la généralisation de la tricherie qu'à la progression des rendements⁴⁹.

⁴⁹ Alain Masson "Les travaux et les jours (*L'arbre aux sabots*)", *Positif*, n° 210 (Septembre 1978): 5.

Olmi ne croit pas à la lutte des classes, pas plus qu'il ne croit à la sincérité des discours politiques. Il en fait une démonstration éloquente dans la scène où le Finard trouve la pièce d'or; en effet, par un contraste ironique et non dépourvu d'humour, Olmi associe le discours politique progressiste et socialisant et l'attitude de Finard qui ne songe qu'à s'approprier cette pièce. Olmi admet n'avoir inventé ni l'histoire du cornice, ni celle de la pièce d'or, mais d'avoir arrangé la réalité pour les faire coïncider.

L'invention consiste à les faire coïncider, peut-être pour faire coïncider le discours politique avec le discours sur le profit; je soupçonne gravement que tous les mouvements politiques de ce siècle ont été, non seulement tentés, mais bien convertis au profit. Comme la religion chrétienne elle-même a été convertie au profit⁵⁰.

Dans la scène de l'adoption, Olmi prend là encore une position non politique, mais une position humaine qui requiert générosité et solidarité. Selon Marc Gervais, cette attitude qui consiste à faire passer le centre de perspective des luttes de classe et des soulèvements sociaux, aux gestes d'amour et de générosité des individus, ne manque pas d'audace et a des implications idéologiques majeures. En effet, "Olmi s'est contenté de faire le portrait discret de la véritable nature de l'existence, vécue avec une intensité que la vie moderne ne saurait capturer, parce qu'elle ne saurait en saisir ni le "mystère" ni "l'esprit".

Et Marc Gervais de conclure en ces termes:

C'est bien de là, dans cette présence intime aux êtres, faite de clarté et de beauté, que surgit la signification spirituelle d'une existence faite d'ordre moral, d'idéaux humains et de vie familiale où la liberté est toute

⁵⁰ L.Codelli et P.L. Thirard, *op.cit.*, 20.

intérieure. A sa manière, moderne et personnelle, Olmi re-incarne ce qu'il y a de plus valable dans la culture occidentale: la valeur transcendante de l'individu, sa destinée spirituelle, la quête de la destinée humaine et la foi en la possibilité d'en atteindre l'objet⁵¹.

Il est clair que, dans tous les aspects de l'existence, Olmi revendique la nécessité de l'amour et de la solidarité et plaide pour un retour à des valeurs humaines.

Padre padrone propose, quant à lui, l'analyse d'une société, doublement aliénée et aliénante pour l'individu en raison de ses structures sociales et économiques. Par le biais d'une choralité fortement sollicitée (répétitions de situations similaires mais aussi sens de l'espace, utilisation du son), Gavino Ledda devient le porteur involontaire d'une condition qui n'est pas seulement la sienne. Sa révolte exemplaire devient alors emblématique de toute révolte contre une société fermée, autoritaire, patriarcale. Par ailleurs, faisant de la domination paternelle le modèle de toute tyrannie, Les Frères Taviani condamnent avec véhémence le rapport de domination que le Nord a toujours exercé sur le Sud, selon eux, problème de fond de la société italienne et "matrice de la crise que nous vivons, à la fois comme nation et comme État."

Le Nord industriel a colonisé le Sud et notre classe dirigeante n'a jamais résolu les contradictions entre développement et sous-développement, industrie et agriculture, ville et campagne. À partir de là, le Sud devient le noeud central pour comprendre notre crise et pour en sortir. Quels rapports établir entre l'industrie et la campagne, entre une bourgeoisie dirigeante du Nord et le Sud colonisé? Le Sud est pour nous le lieu où il

⁵¹ M. Gervais, *op.cit.*, 348.

faut chercher, plus que n'importe où ailleurs, les contradictions de notre État⁵².

Comme nous pouvons le constater grâce à l'analyse de leur univers diégétique, chacun des films représente un cri contre les injustices sociales et s'affirme comme un plaidoyer en faveur d'une société plus équitable. Pourtant, nous l'avons vu également, sous ce parti-pris humaniste commun effleurent des préoccupations d'ordre personnel qui témoignent d'options politiques et idéologiques divergentes. Ces divergences sont particulièrement visibles dans le traitement des personnages, mais aussi dans le respect ou non des réalités historiques présentées ainsi que dans les parti-pris esthétiques privilégiés par les réalisateurs. Nous allons, dans le chapitre suivant, analyser de manière circonstanciée, au niveau des choix de mise en scène, un segment-clef pour chacun des films.

⁵² C.Biegalski et C. Depuyper, *op.cit.*, 17.

CHAPITRE CINQUIÈME

LE FONCTIONNEMENT DES FILMS: REMARQUES SUR LA STRUCTURE NARRATIVE ET ANALYSE DE LA MISE EN SCÈNE

Dans ce chapitre, nous allons interroger brièvement la structure narrative, ainsi que l'organisation spatiale de chacun des trois films. Nous allons également procéder à l'analyse des choix de mise en scène privilégiés par les réalisateurs dans certains segments-clefs, segments que nous avons choisis en raison de leur densité formelle. Cette étude nous permettra, d'une part, de mettre à jour les grandes lignes de l'organisation temporelle et de l'organisation spatiale de chacun des récits, deux éléments fondateurs de la mise en scène et, d'autre part, de définir les grandes lignes stylistiques spécifiques à chacun des réalisateurs.

REMARQUES SUR LA STRUCTURE NARRATIVE

Afin de pouvoir étudier brièvement la structure narrative, nous devons, dans un premier temps, segmenter le film en grandes unités signifiantes. La segmentation d'un film s'organise selon des critères qui peuvent être soit d'ordre temporel, soit visuel, soit thématique. Plus fréquemment, la segmentation s'opère selon une combinaison de ces divers critères.

***Novecento*: le temps manipulé**

Les critères de segmentation qui permettent de diviser le film de Bertolucci en grandes parties sont essentiellement des critères d'ordre temporel. L'histoire, racontée par le flash-back, se découpe en trois parties dont chacune correspond à une époque précise. Elle débute en 1901, année de la naissance des enfants, pour se poursuivre jusqu'en 1908, au moment des premières grèves paysannes; reprend en 1918, quand Olmo revient de la première guerre mondiale, pour s'interrompre au moment de la prise du pouvoir par les fascistes et reprendre à nouveau, huit ans plus tard, pour s'achever au moment de la déroute fasciste. Chaque époque est séparée par une ellipse temporelle importante. Le flash-back--enchâssé entre les deux séquences de la journée-symbole du 25 avril 1945--forme l'essentiel du film (270 minutes sur 320). La journée-symbole du 25 avril 1945 est séparée en deux blocs distincts (18 et 32 minutes). Ces deux blocs, consacrés à la Libération, occupent chacun un statut particulier et différent. La première partie a, en effet, un statut de prologue et anticipe sur le récit, alors que la deuxième partie s'intègre totalement à l'histoire dont elle forme une continuation normale et logique tant en termes de cohérence dramatique, de chronologie que d'espace. Le film s'achève avec l'épilogue (3 minutes), situé en 1975. Cet épilogue est introduit sans rupture et fait suite dans une parfaite continuité visuelle à la journée de la Libération: un majestueux travelling suit le drapeau rouge qui flotte sur la propriété et saisit les deux personnages Olmo et Alfredo, toujours engagés dans une même et interminable querelle, à des âges différents de leurs vies. Comme nous pouvons le constater, Bernardo Bertolucci fait subir au temps des manipulations

multiples: bouleversement de la chronologie avec le flash-back et les ellipses, voire même négation de la chronologie lors de l'épilogue qui mélange diverses époques, dilatation du temps lors de la journée-symbole du 25 avril 1945.

La segmentation s'opère également grâce à des critères visuels (fondus et légendes sur l'écran) et sonores (changement de registre musical). Les rares changements de lieux (campagne, ville, bord de la mer) sont tous concentrés dans la troisième partie et n'ont aucune incidence sur la segmentation du film. Cette segmentation en cinq grandes parties s'appuie aussi sur des critères d'ordre dramatique. Les divers segments sont reliés par les dialogues et par des liaisons de type causal, ce qui confère à l'ensemble l'impression d'un récit fluide et cohérent sur le plan de la progression dramatique.

Novecento est un film fleuve (320 minutes) divisé, aux fins de l'exploitation commerciale, en deux actes. Il débute par le générique qui s'inscrit sur *Il Quarto Stato*, tableau peint par Pelizzia da Volpedo, aristocrate piémontais, tableau qui, aux dires du réalisateur, représente "l'iconographie idéale du proto-socialisme"¹. Par sa représentation d'un groupe de paysans, unis dans un même mouvement propulsif, il place le film immédiatement sous le signe de la représentation et de la médiation artistique de la même façon qu'il place la civilisation et la geste paysannes au centre de ses préoccupations.

Le très long flash-back, mis en route par le souvenir d'Alfredo à l'évocation du nom de son ami d'enfance Olmo, est introduit, sur le plan sonore, par un changement

¹ Entretien inédit, Rome, 3 février 1985.

musical et, sur le plan visuel, par un fondu au blanc et par ces mots qui viennent s'inscrire sur l'écran: "De nombreuses années auparavant". Ce souvenir d'Alfredo et la mention écrite situent le récit à la fois dans une optique personnelle (celle de la mémoire) et fabuleuse (celle de l'épopée). Dès l'abord, le film affirme donc sa dualité: il n'est pas un documentaire sur une époque spécifique, même s'il fait référence à des faits historiques précis, mais bien plutôt une interprétation unique et singulière de ces faits. L'épilogue, situé en 1975, est une pirouette auto-ironique qui, tout en montrant la pérennité des luttes sociales, en montre également la relativité. Mélangeant enfance et vieillesse, il se présente comme l'espoir d'un nouveau départ. Ainsi, sans doute, peut s'expliquer la dernière scène de ce film qui réunit dans un espace-temps devenu a-chronologique Olmo et Alfredo devenus vieux, une taupe qui sort de terre et le passage du train du secours socialiste au-dessus de Alfredino, couché sur les rails. Il semblerait alors que tout soit devenu possible et que le présent puisse se projeter dans l'avenir avec une conscience accrue. Le temps est ainsi brisé, secoué et le tout est renversé: les vieux redeviennent enfants et l'enfant devient le père de l'homme. En effet, s'il faut en croire Jean Chevalier et Alain Gheerbrant "la taupe est à la fois bénéfique et aveugle: elle est le symbole de l'initiation aux mystères de la terre et de la mort: initiation qui, une fois acquise, préserve ou guérit des maladies. Au plan spirituel, la taupe symbolise le maître qui guide l'âme à travers les ténèbres du labyrinthe souterrain et la guérit de ses passions et de ses troubles."²

² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant in *Dictionnaire des Symboles* (Paris: Éd. Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1982), 929.

Novecento se déroule, à l'exception d'une brève visite à la ville et de vacances au bord de la mer, dans une immense propriété de l'Emilie-Romagne: le domaine est composé des champs, bois et rivières, de la maison des maîtres et des fermes paysannes. Les lieux sont précisément identifiés, en particulier en ce qui a trait au décor des maîtres; pourtant, la description demeure souvent sommaire, à l'exception de certains lieux: salons, boudoirs, maison d'Ottavio. Dans ces cas, l'accent est mis non pas sur la disposition géographique des lieux, mais bien plutôt sur l'aspect esthétique du décor avec surabondance d'objets, de couleurs et de lumières. À l'occasion, le décor peut prendre une connotation psychologique et faire corps avec l'état psychique des personnages, ainsi le grenier qui se marque d'ombres expressionnistes lorsque Regina a un cauchemar, ou encore la chambre d'Ada, soudain devenue trop étroite avec une quantité de miroirs qui la renvoient face à elle-même. La représentation de l'univers paysan est moins précise. À l'exception de la cabane de Montanaro, de la salle commune du "podere" et de la maison d'Olmo, il n'y a pas de description des habitations paysannes. Et là encore, une description sommaire et rare qui n'échappe ni au tableau de genre, ni à l'idéalisation simpliste: Ada s'émeut de la maison d'Olmo. En revanche, le paysage est décrit avec soin par des mouvements de caméra très amples et souples (travelling, panoramiques, pano-travellings) qui balaient et sculptent l'espace tout en contribuant au lyrisme. Grâce aux mouvements de caméra, l'univers diégétique s'impose avec une très grande cohérence et une force de persuasion peu commune.

Novecento est un film complexe qui joue sur une opposition constante, laquelle se manifeste à tous les niveaux: opposition entre la manipulation du temps et la fluidité du récit; opposition entre la représentation artistique et le souci documentaire, lie à l'évocation du monde paysan; opposition entre le film personnel et le récit épique; opposition entre le lyrisme et la psychologie. En d'autres termes, l'on pourrait dire que nous avons deux films côte à côte: cette dichotomie est révélatrice de la position de Bertolucci, partagé entre l'instinct esthétique et la volonté démonstratrice. Par ailleurs, en privilégiant une organisation temporelle extrêmement complexe qui favorise la manipulation et une organisation spatiale elliptique qui escamote partiellement le décor, Bernardo Bertolucci manifeste, d'une part, une volonté de contrôle de son matériau filmique et, d'autre part, avoue indirectement que le monde paysan n'est qu'un prétexte pour raconter une histoire.

***Padre padrone*: le temps condensé et dramatisé**

Les critères qui permettent de segmenter *Padre padrone* en grandes parties sont d'ordre spatial (le village, la bergerie, l'armée), temporel (enfance, adolescence) et dramatique (étapes de la libération de Gavino). Le film se divise en quatre parties principales. Dans la première partie, le père interdit l'éducation à son fils; ce dernier subit la loi du père sans se rebeller. Dans la deuxième, le fils entre en contact avec le monde extérieur et tente sans succès de s'opposer à son père. Dans la troisième partie, le fils réussit à acquiescer l'éducation dont il avait été privé, d'où la possibilité, dans la quatrième partie, de se débarrasser du père et d'affirmer sa volonté propre. Contrairement au livre dont il s'inspire, le film ne respecte pas le déroulement

chronologique de l'histoire, mais s'organise plutôt autour de moments forts qui proposent une suite d'événements liés par une même thématique. *Padre padrone* est ainsi divisé en plusieurs blocs narratifs, lesquels exposent un thème (émigration, capitalisme, éducation) qui est alors scruté sous toutes ses facettes. De cette manière, le film réussit une synthèse dramaturgique dans laquelle non seulement le temps et l'espace sont contractés, mais où la signification est orientée selon une certaine perspective. En révélant tous les aspects (économiques, sociaux, politiques, psychologiques, sexuels) liés à une situation particulière, les Taviani font oeuvre didactique et orientent ainsi la lecture qui est faite de leur film.

Padre padrone, adaptation cinématographique du roman autobiographique de Gavino Ledda, est une oeuvre audiovisuelle originale et revendiquée comme telle. En fait, les réalisateurs ont eu l'idée de faire un film sur ce sujet, suite à la lecture, dans un journal, d'un fait divers relatant l'aventure d'un berger demeuré analphabète jusqu'à vingt ans et devenu ensuite docteur en linguistique. La lecture du livre les conforta dans leur intention: ils rencontrèrent donc Gavino Ledda et lui proposèrent de faire un film inspiré de son histoire. Inspiré certes, mais autre, c'est-à-dire une oeuvre totalement originale qui ne serait pas l'illustration de son livre, mais bien plutôt "un organisme audio-visuel qui utiliserait les matériaux du livre pour en faire quelque chose de tout à fait différent."³ L'adaptation qu'ont faite les Taviani de l'autobiographie de Gavino Ledda est si profondément originale que, selon Philippe de Lara, on ne peut parler du rapport entre les deux textes en termes de ressemblances ou de différences.

³ Entretien inédit, Rome, 3 février 1985.

(...) de façon plus libre et en même temps plus adhérente au livre, *Padre padrone* fonctionne plutôt comme une critique, une analyse de l'autobiographie de Gavino Ledda. Il n'y a donc pas lieu, en effet, de jauger la fidélité du commentaire ou de la paraphrase, le film agit, pour ainsi dire, sur le livre, et il en est d'autant plus proche qu'il semble s'en éloigner. On peut même se risquer à une plus grande précision sur la nature de l'opération effectuée: il s'agit d'une véritable psychanalyse; au delà de certains aspects thématiques comme le rétablissement-rajout du rôle de la mère, le film travaille et recompose le livre ainsi que l'analysant ses rêves. Les procédures sont identiques: condensation et déplacement.⁴

Le film revendique aussi deux aspects que l'on pourrait, à première vue, considérer comme contradictoires: l'ancrage dans le réel et l'affirmation du spectacle. À cet égard, le dispositif narratif est particulièrement complexe. L'écrivain Gavino Ledda est présent physiquement à deux moments. Au début du film, il remet une branche d'arbre qu'il vient de tailler à l'acteur chargé d'incarner son père, permettant ainsi à la fiction de s'installer. Sur ces images, on entend off les Frères Taviani qui présentent l'écrivain Gavino Ledda, celui-là même qui a inspiré le film que nous nous apprêtons à voir, lequel apparaîtra de nouveau à la fin du film pour indiquer qu'il ne souhaite pas utiliser son savoir comme un pouvoir et un privilège, car ce serait ainsi accorder une ultime victoire à son père. La présence active de l'écrivain Gavino Ledda a une double fonction: elle permet de déclarer que le film part de données réelles, d'un vécu concret et contemporain, tout en manifestant la volonté de restituer une émotion que provoque le livre à sa lecture soit, en d'autres termes, pour "inscrire le film à la fois comme document et comme interprétation."⁵ Gavino Ledda intervient une troi-

⁴ *Padre padrone*, critique de Philippe de Lara in *Cinématographe*, n° 31, (octobre 1977), 26.

⁵ Entretien inédit, Rome, 3 février 1985.

sième fois, après la cueillette et la vente des olives et annonce que la grêle a détruit l'oliveraie, brisant ainsi tous leurs rêves d'enrichissement.⁶ Cette intervention de Gavino Ledda a pour but de briser le flux du récit et de réveiller la conscience du spectateur à ce moment-là tout à fait emporté par la fiction du film. Tout en insistant sur la valeur documentaire du film, les Taviani ne cessent jamais de revendiquer le film comme spectacle: ils annoncent, au début, que nous allons voir un film et insèrent, avant la conclusion, la présence réelle de l'équipe de tournage.

La représentation de l'espace diégétique est assez sommaire. Elle est suggérée, plus que représentée objectivement, grâce à quelques détails particulièrement signifiants et chargés d'une valeur symbolique: le chêne, le torrent, le bélier, l'église au fond de la vallée. Les plans d'ensemble donnent à voir le paysage dans sa globalité, mais la composition (personnages perdus au milieu d'un paysage immense) assimile le paysage extérieur à une scène de théâtre dans laquelle les personnages se meuvent et vivent. Le paysage agit comme un véritable protagoniste, un personnage à part entière qui influe sur le cours des événements. Le paysage est aussi un paysage de l'âme et du cœur; ainsi ces divers éléments qui surgissent, soudain, de la nuit, grâce aux paroles prononcées par Efisio, véritable créateur et magicien d'un monde merveilleux qu'il fait découvrir à son fils.

Grâce à une structure dramatique extrêmement contrôlée et artificielle qui s'organise autour de gros blocs narratifs dans lesquels le temps est condensé, grâce

⁶ On trouvera le texte intégral de cette intervention verbale de G.Ledda (dialogue du film, en version française) dans le résumé circonstancié. Annexe 1.

a de multiples procédés de rupture (changement de registre musical, présence d'éléments perturbateurs, inserts, variation brutale de l'échelle des plans), grâce à une composition et à des cadrages fortement expressifs (peu de gros plans, abondance de plans moyens) qui gardent les personnages à distance, les Frères Taviani réussissent à imposer une lecture et à agir sur la conscience du spectateur, le forçant à réfléchir à ce qui lui est présenté et à ne pas s'impliquer émotionnellement.

***L'albero degli zoccoli*: le temps respecté**

La division du film d'Olmi en trois grandes parties s'organise autour de critères d'ordre temporel: le passage d'une saison à une autre⁷. Cette segmentation est ponctuée par la présence régulière des veillées: la première veillée n'a aucune incidence sur la partition. La deuxième partie contient l'épisode central du sabot cassé; épisode déterminant sur le plan dramatique. Le film est une chronique paysanne qui propose une intrigue dédramatisée, articulée autour des faits et gestes de la vie quotidienne d'un groupe de paysans-métayers vivant et peinant durement dans une propriété de la région de Bergame. Le récit, scandé régulièrement par une série de scènes récurrentes (départ de Minek pour l'école, visites de Giopa, veillées) et par de longs plans contemplatifs sur les paysages, les animaux et les gens, ne privilégie aucun fait extraordinaire se situant hors du quotidien, suit le rythme des saisons et des travaux des champs et accompagne le déroulement de la vie, de la naissance à la mort. La structure narrative à emboîtements permet d'observer simultanément les

⁷ Trois parties seulement car l'été n'est pas montré.

existences parallèles des quatre familles paysannes. Le parallelisme de ces vies paysannes est signifié également par la reprise de scènes similaires (visites de Giopa dans chacune des familles, pesage du maïs). D'autre part, le réalisateur saisit, le plus souvent, les différents personnages dans des moments où la vie communautaire est intense. Le récit qui se déroule de manière fluide, sans aucune rupture de ton, donne l'impression d'une parfaite cohérence. La quasi-omniprésence de la musique de Bach apporte au récit une puissance non seulement unificatrice mais aussi magnifiante et qui a le pouvoir de sacraliser l'univers ambiant. En termes de dispositif narratif, le générique est placé après huit plans descriptifs de la campagne bergamasque, et après la scène à la sacristie entre Don Carlo et les époux Battisti. Le générique se déroule sur les images des époux Battisti, rentrant à la ferme, alors que s'élève la musique de Bach. Cette position pré-générique confère à la scène de la sacristie une place à part dans l'organisation du récit en la mettant en valeur. Cette scène tient ainsi lieu d'introduction à l'histoire qui va nous être narrée. Le réalisateur intervient ensuite avec un texte qui s'inscrit sur l'écran et situe le film non seulement dans une époque et un contexte socio-économique précis, celui du métayage, mais également dans une optique personnelle et privée. Olmi revendique en effet sa propre appartenance à la culture paysanne qu'il choisit de montrer. Le texte commence à défiler sur des images de travaux des champs: labours, semences, cueillette du maïs, soins des animaux.

L'espace diégétique est très précisément décrit grâce à des plans nombreux, à l'accumulation de détails, surtout en ce qui a trait à la présentation des lieux du travail. Olmi décrit avec minutie, mais sans ostentation esthétisante, les lieux d'habitation

(demeures paysannes) et du travail (moulin, filature). Les mêmes lieux sont présentés à diverses reprises. Le décor répond de manière pragmatique et utilitaire aux besoins des personnages qui vivent et travaillent sur cette ferme: il n'a pas d'importance en lui-même, mais uniquement en fonction des gens qui l'habitent.

En construisant un récit qui épouse fidèlement le rythme de la vie et du travail et qui suit naturellement le passage des saisons, en proposant un univers pragmatique mais aussi équilibré et ordonné où hommes et bêtes semblent communier en parfaite harmonie avec la nature, Olmi nous donne l'illusion de capter la vie même, laquelle s'impose alors par le simple fait de son déroulement.

Ces brèves remarques sur la structure narrative et l'organisation spatiale de chacun des films nous permettent déjà de constater à quel point les univers présentés par chacun des réalisateurs sont divergents. Il va sans dire que des univers aussi diamétralement opposés témoignent d'idéologies antagonistes et l'on peut donc se demander si, malgré le parti-pris humaniste et social commun révélé par l'analyse de la diégèse, il y a possibilité d'une véritable entente, entente qui pourrait déboucher au plan politique sur une action commune. L'analyse formelle de certains segments-clefs qui suit s'inscrit dans cette perspective et se propose de montrer par l'étude des choix de mise en scène que ces films sont fondamentalement opposés et présentent des univers qui sont farouchement irréconciliables.

ANALYSE DES SEGMENTS-CLEFS

Pour chacun des films, nous avons choisi d'analyser, à l'intérieur d'une séquence particulière, un certain nombre de plans qui composent ce que nous appelons un segment-clef. Il va sans dire que pour chaque segment sélectionné, nous préciserons sa position dans l'ensemble de la séquence. Par ailleurs, nous n'hésiterons pas, si nécessaire, à faire référence à des éléments de mise en scène puisés dans d'autres plans lorsque ceux-ci nous permettront de confirmer nos conclusions. Le lecteur trouvera, dans l'annexe II, une description détaillée des plans étudiés, document permettant de vérifier les détails de la mise en scène et de suivre plus efficacement l'analyse proposée ci-dessous. Pour donner suite à l'analyse des segments-clefs, nous allons relever les procédés expressifs privilégiés par chacun des réalisateurs, cet ensemble de procédés composant le style propre à chaque auteur, style à travers lequel le cinéaste exprime sa vision du monde.

Novecento: l'échec du renvoi des paysans et la formation du fascisme paysan

Nous sommes en 1918-1919, la guerre est maintenant terminée et Olmo est de retour à la ferme. Après la joie des retrouvailles avec Alfredo, sa mère et les paysans du "podere", après la rencontre amoureuse avec Anita Furlan, l'institutrice socialiste, Olmo se retrouve très vite en butte aux conflits sociaux et aux exigences outrancières des patrons et à celles d'Attila, le nouveau régisseur engagé par Giovanni Berlinghieri. Lorsque les deux hommes en viennent aux mains, les femmes décident de venir en aide à Olmo en jetant des grains de blé au visage d'Attila. Ce dernier essaie vainement

d'échapper aux moqueries des femmes de la ferme et à cette "averse" intempestive. La séquence que nous étudions se déroule immédiatement après cette première altercation entre Clmo et Attila. Elle dure seize minutes au total et s'articule autour de deux mouvements principaux: la résistance paysanne qui aboutit à l'échec du renvoi des métayers et la formation du fascisme agraire. La première partie se compose de 54 plans, alors que la deuxième en compte 47. Pour la première partie, nous étudierons dix-neuf plans soient les plans 5 à 23 inclusivement, pour une durée totale de 163 secondes; pour la deuxième partie, nous étudierons vingt et un plans soient les plans 62 à 82 inclusivement, qui durent eux 120 secondes.

Nous sommes en hiver: il fait froid et le paysage est noyé dans une brume épaisse. La séquence débute par un plan d'ensemble de la campagne émilienne: la lumière est blafarde et l'atmosphère lugubre (ciel gris, arbres dénudés, brumes). Les trois plans suivants confirment cette impression de lourdeur grâce à certains éléments formels: la nature en état de mort (aucune végétation à l'exception de broussailles et de quelques arbres décharnés), la présence de personnages aux visages graves et fermés, une musique très dramatique ainsi que l'intervention de quelques bruits ambiants, très inquiétants (sabots des chevaux, coups de feu). Les mouvements de caméra (travelling et panoramique) amples et majestueux découvrent un univers désolé. Le dialogue explicatif et dénonciateur proféré par les paysans fait état des multiples exactions commises par les paysans-propriétaires, dont la dernière en date est l'expulsion massive des métayers avant la fin de leurs contrats. Parmi ces métayers menacés d'expulsion, se trouve Oreste, un homme d'une cinquantaine d'années.

Les cinq premiers plans (5 à 10 inclusivement) du segment-clef sont des plans d'exposition qui fournissent un certain nombre de renseignements utiles, présentent les forces en présence (paysans / soldats) et les enjeux de l'affrontement à venir. Le plan 6, grâce à une combinaison de mouvements de caméra et de déplacements dans le cadre, enrichit peu à peu le contexte par l'addition progressive de détails (présence des enfants d'Oreste, arrivée d'autres paysans, dévoilement de l'espace géographique). Les plans (6 à 10 inclusivement) se caractérisent par une très grande unité, donnée par le dialogue documenté et informatif, par un montage invisible qui privilégie les actions raccordées et la reprise de mêmes plans, parfois légèrement recadrés, les liaisons sonores (chevauchement du son d'un plan sur l'autre). L'échelle du plan 5 (plan moyen), sa composition (personnages en avant plan), sa durée (3 secondes), permettent au spectateur de découvrir les deux personnages masculins Oreste et Olmo de manière très précise: ils sont vêtus d'une manière sobre qui correspond à l'habillement traditionnel paysan (pantalon de velours, chemise à carreau, gilets de laine, casquette). Ce plan se prolonge, sans coupe, visible par un plan de demi-ensemble (plan 6) qui situe les deux personnages dans le cadre qui est le leur, cadre qu'une combinaison complexe de mouvements de caméra (travelling, panoramique) associée aux déplacements des personnages dans le cadre et à d'infimes recadrages nous révèle peu à peu. La liaison avec le plan suivant (plan 7), qui est une reprise dans le mouvement du plan 6, se fait par une coupe invisible et par le chevauchement de la bande sonore. Bertolucci privilégie ici une mise en scène sobre et lyrique, tout à la fois avec plan fixe et nombreux déplacements de personnages

dans le cadre. Les échanges de regards entre les personnages contribuent à la dynamique interne et à la vraisemblance de l'univers qui nous est présenté tout en insistant sur la cohérence et la solidarité du groupe de paysans. Oreste proteste violemment contre les décisions des propriétaires fonciers. Il éructe un discours typique de la lutte des classes tout en se dépouillant de ses vêtements: sa colère justifiant sa mise à nu symbolique. L'esthétique déployée ici est en accord avec le propos: composition aplanie, horizontale de type soviétique, paysages brumeux, scènes de groupe et refus de la mise en avant d'un personnage (Oreste demeure toujours intégré au groupe par les regards et par le son). Les plans 8 et 10 sont des plans d'ensemble de la campagne émilienne: toutefois, la composition qui place au centre de l'écran la colonne de soldats à cheval apporte un élément de rupture en insistant sur la menace de la présence militaire. Cette menace est intensifiée par la musique programmatique et fortement dramatisée, chargée d'éléments discordants (stridences, ruptures, dissonances), annonciateurs de l'action à venir. Dans le plan 9 (demi-ensemble), Oreste est à l'avant-plan: il est déterminé. Les autres paysans font bloc derrière lui, soutenant ainsi son action. La progression de la durée des plans (8 - 7 secondes / 10 - 14sec.) accentue la menace de la présence militaire, alors que la brièveté du plan 9 (3 secondes) souligne l'inégalité du combat. La liaison entre le plan 10 (vallée avec les soldats) et le plan 11 (canard agonisant dans la rivière) est assurée sur le plan sonore (chevauchement d'un son d'un plan sur l'autre) par un coup de feu: elle a une valeur idéologique car elle force une association, en raison des plans qui ont précédé, entre les paysans et les canards qui, les uns comme les autres, sont

assimilés à du simple gibier. Le groupe formé par les plans (11 à 17) montés en alternance des chasseurs et des canards se caractérise par une volonté didactique (association hommes-canards) et dénonciatrice (insistance sur les éléments symboliques tels les fusils et les canards agonisants), par un hommage au grand cinéma classique (la scène de chasse étant une citation cinéphilique de *La Règle du Jeu* de Jean Renoir), par une sollicitation émotive extrême (durée des plans, filmage complaisant avec reflets dans l'eau, cadrages suggestifs, mouvement chorégraphié). Les plans 13 et 17 sont tout particulièrement révélateurs à ce niveau: le canard se débat, son cou glisse sur l'eau, se redresse, s'enfonce pour se redresser à nouveau avant de s'enfoncer définitivement dans une eau grise, striée de reflets métalliques. La mise en scène des plans 18 et 19 s'organise autour de plans d'ensemble extrêmement complexes, construits autour d'une combinaison d'amples et complexes mouvements de caméra (travelling vertical descendant, panoramique latéral droite-gauche), de recadrages (passage d'un plan moyen (la barque) à un plan resserré poitrine (Avanzini) et d'addition d'éléments d'information complémentaires qui nous permet de nous rapprocher de certains personnages, sans pour autant perdre de vue la totalité de l'action. La composition du plan 18 installe en avant plan la présence dominante de Avanzini alors que l'église se trouve reléguée à l'arrière-plan: l'église est certes associée au fascisme mais elle n'est qu'un instrument qui servira les buts des agrariens. Dans le plan 19, un panoramique vertical descendant fait la liaison entre les 3 groupes: la troupe sur le pont, les chasseurs sous le pont, les paysans sur l'autre berge. Le plan 20 est un plan de très grand ensemble de la vallée qui dévoile l'espace

dans sa totalité: clairière, rivière, chemin devant la maison d'Oreste, l'autre berge. Raccordé selon le principe d'un montage sans heurt, il s'inscrit dans la continuité des plans précédents dont il constitue, en quelque sorte, une somme signifiante. Il regroupe tous les principaux intervenants: soldats, paysans du "podere", autres paysans, chasseurs, Alfredo et Regina. Grâce à une composition naturelle qui privilégie la logique spatiale et le décor environnant, composition sans cesse modulée et reconstruite par les amples et majestueux mouvements de caméra, les déplacements des personnages dans le cadre, les effets de recadrage, ce plan s'enrichit de nouvelles significations par l'inclusion progressive d'éléments nouveaux, par exemple le rapport maladif qui lie Alfredo et Regina, l'ascendant que cette dernière a sur son cousin. Dans ce plan, la mise en scène insiste aussi sur la valeur symbolique des objets, par exemple le fusil avec lequel Alfredo tente de faire jouir Regina. Cette symbolique freudienne permet une interprétation psychanalytique qui fait de Regina une femme névrosée, fascinée par le pouvoir, dévorée par une ambition démesurée et prête à tout pour l'obtenir: elle associe fascisme et perversion sexuelle. Les plans 20, 21 et 23 sont des plans très larges qui présentent l'action dans sa globalité: ils regroupent tous les éléments déjà montrés et forment donc une sorte de synthèse ce qui permet d'affirmer et de maintenir la cohérence, d'accroître la vraisemblance et l'efficacité. La cohérence entre les plans est soutenue par un montage invisible (raccord sur action et raccord dans la même direction), par un maintien de l'échelle des plans, par la reprise de certains éléments: c'est ainsi que le plan 22 malgré une durée plus brève, une variation sensible de l'échelle des plans (passage d'un plan d'ensemble à un plan moyen), ne

crée pas d'effet de rupture car il reprend un élément du plan 20 (le groupe de paysans), mais vient tout simplement rappeler la détermination des paysans. Dans le plan 21, un mouvement de caméra (petit travelling d'accompagnement) place Regina dans une position de domination sur Alfredo. Le plan 23 qui capte en plan rapproché l'officier et son cheval (avant plan, au centre de l'écran), impose l'ordre et le pouvoir; prise de pouvoir confirmée par le plan suivant qui cadre l'officier en très légère contre plongée.

Les plans 24 à 53 donnent à voir l'affrontement ainsi préparé. Les six premiers plans présentent en alternance les officiers et les paysans: le pouvoir est représenté par le seul officier, les paysans en revanche se présentent toujours comme un groupe compact (ils courent tous ensemble dans une même direction, plan 30). Les plans 34 et 35 associent les hommes et les femmes dans la lutte (échanges de regards): cette lutte s'inscrit dans une culture populaire par les chants et par l'apparition de gros plans de visages de paysans anonymes (plan 37, gros plan d'une paysanne). La musique fortement dramatisée et artificielle qui s'attache aux soldats, s'oppose au chant spontané des femmes (plan 46): cette opposition ancre la lutte des paysans dans une perspective "naturelle" et donc la justifie.. Le plan 44 qui cadre Avanzini (plan rapproché poitrine, face caméra) hurlant que la propriété est inviolable, rappelle le plan 18 (Avanzini brandissant son fusil et saluant l'arrivée de la force militaire) et annonce la deuxième partie de la séquence. Le plan 53 qui clôt cette partie signale la victoire paysanne qui est aussi celle du socialisme (le drapeau rouge sur la maison).

La deuxième partie de la séquence se compose des plans 54 à 81: elle se déroule entièrement dans l'église. Le décor n'est pas revendiqué comme élément signifiant et les descriptions qui en sont faites demeurent quelque peu imprécises. Même filmée en profondeur de champ (plans 62, 64, 70), l'église demeure mal définie et floue; les seuls éléments récurrents sont les éléments architecturaux - les niches et les statues - c'est-à-dire des éléments qui ne font pas partie de l'iconographie religieuse à proprement parler. L'éclairage réduit qui laisse l'église dans une demie pénombre contribue à cette mauvaise définition. On constate par ailleurs une insistance accrue sur les personnages avec abondance de gros plans ou de plans rapprochés-poitrine.

Les plans 62 et 63 (raccords sur les regards, position des personnages dans le cadre) associent Regina, Giovanni Berlinghieri et Attila, et signent une alliance qui ne se démentira pas. Ensuite Giovanni (plans 64 à 81) prononce un discours très important sur l'ordre, discours édifiant qui convoque le passé de l'Italie pour justifier le présent et l'action à mener. Il évoque l'église dans ses manifestations culturelles et sociales (baptême, confirmation, mariage et... mort). Dans ce segment, le montage se construit sur les regards hors-champ et les échanges de regards entre les personnages (plans 65, 66, 67), sur les reprises de plans (plans 70, 71, 72), sur les actions raccordées (plans 73, 74), sur les dialogues (plans 76, 77). Le montage privilégie donc, à la fois, une grande cohésion et favorise une lecture fluide de la scène mais aussi une lecture orientée pour ce qui est des rapports entre les gens. La variation de l'échelle des plans et les recadrages (ex: le plan 63 débute avec un plan moyen de

Giovanni et se termine sur un plan rapproché-poitrine) favorisent la mise en avant de certains personnages, de la même façon que les cadrages (très légères contre-plongées: plans 63, 67, 74, 75, 76), l'éclairage concentré sur le personnage (plans 67, 71, 76), la durée des plans (plan 78 - 10 secondes) magnifient les personnages et valorisent leur présence. Les plans 80 et 81 se signalent par une composition qui met en évidence les trois personnages (avant-plan au centre de l'écran), placés côte à côte alors qu'elle escamote délibérément le décor (les 3 personnages devant l'autel). Le plan 80 (plan de demi ensemble de l'église) combine mouvements de caméra, déplacements dans le cadre et recadrages pour justifier l'action des personnages. Giovanni passe derrière Attila, s'agenouille devant l'autel, se place à la gauche d'Attila (autel en arrière plan, escamoté partiellement par les deux personnages). Il signale aussi la fin de toute légitimité institutionnelle, alors remplacée par le pouvoir personnel et par l'argent. La mise en scène du plan 81 joue beaucoup sur l'interprétation des comédiens (le regard décontenancé de Don Tarcisio, le regard déterminé de Giovanni, celui hésitant, puis bientôt rassuré d'Attila) ainsi que sur la valeur symbolique des objets (la corbeille qui sert à faire la quête pour l'église est ici détournée de sa fonction). On trouvait déjà (plan 68) un tel détournement radical de la valeur des objets religieux avec le bénitier qui sert de point d'appui aux fusils des chasseurs. La mise en scène sollicite (plans 69 et 72: Giovanni face caméra) l'approbation du spectateur. Le plan 78 (gros plan, face caméra, halo de lumière rosée) présente Giovanni comme un sauveur..., pourtant le montage (coupe franche sur le regard) qui, au plan suivant, montre Attila souriant (gros plan, face caméra), dit bien qui est le "sauveur".

La séquence se poursuit pendant 22 plans encore, lesquels scellent de façon définitive la prise du pouvoir par les fascistes et leur domination absolue. Les plans 99 à 101 qui captent des jambes chaussées de bottes et martelant le sol sont très signifiants à cet égard: c'est la force brutale qui prend le pouvoir. Alfredo et le Signor Pioppi s'éloignent, faisant ainsi preuve d'une résistance passive qui s'apparente à une condamnation morale du fascisme au nom d'une supériorité aristocratique. Regina au contraire se lève et va se placer à côté de Giovanni.

Novecento: dialectique et contradiction

Comme nous avons pu le constater en faisant l'analyse du segment-clé susmentionné, ce sont les nombreux mouvements d'appareil qui ont la charge de façonner et de dévoiler l'espace. À cette fonction descriptive s'ajoute une fonction plus utilitaire, celle d'accompagner les multiples déplacements des personnages dans le cadre. Cette double fonction contribue à la vraisemblance des actions et à la cohérence de l'univers diégétique. Par ailleurs, la composition interne avec recadrages, variation de l'échelle des plans, crée non seulement une dynamique, mais accentue la cohérence tout en permettant une progression dramatique par la mise en avant de certains éléments (les soldats). Cette composition mouvante qui se transforme sous l'influence combinée des mouvements d'appareil et des déplacements des personnages dans le cadre, permet de ne rien sacrifier de l'intrigue tout en assurant clarté et efficacité du propos. De la même façon, la progression de la durée des plans assure une familiarisation accrue avec le contexte. Dans certains plans, le paysage ou le décor disparaît progressivement au profit des personnages qui deviennent abstraits:

n'étant plus intégrés dans un contexte, ils assument alors une valeur symbolique et deviennent ainsi les représentants emblématiques de telle classe sociale ou politique. Cela n'empêche pourtant pas les personnages d'être tous reconnaissables et clairement identifiés. Au fur et à mesure de la progression du premier segment, les paysans prennent peu à peu le devant de la scène. Dans la deuxième partie du segment, la mise en scène de Bertolucci s'organise essentiellement autour des personnages (multiplication des gros plans), sur la présence d'objets symboliques (corbeille pour la quête, fusils, oiseaux morts). La bande sonore ajoute à la dramatisation. Fortement programmatique, la musique d'Ennio Morricone annonce les événements, souligne la tonalité émotive de telle ou telle scène. Elle s'organise autour d'un certain nombre de thèmes (enfance, fascisme, Ada) aisément reconnaissables. Le dialogue est explicatif et teinté d'idéologie (Giovanni, Olmo, Oreste). Il n'y a aucun bruit ambiant. La bande sonore propose un univers fabriqué, dénué de naturel et lourdement dramatisé.

Pour conclure, nous pouvons dire que la mise en scène bertolucienne s'articule autour d'éléments contradictoires (lyrisme des mouvements d'appareil / montage idéologique, naturel de la composition / artifice de la musique, souci documentaire avec l'inclusion des chants populaires et présence des paysans émiliens / grand spectacle avec les aspects rituels de la présence des soldats, réalisme des détails / connoté symbolique des images) et propose une esthétique bâtarde qui joue avec la forme.

Padre padrone: la confrontation finale Efisio/Gavino

Malgré la désapprobation de son père, Gavino Ledda est revenu à son village natal pour y poursuivre ses études. Il doit donc travailler dans les champs avec son père car ce dernier considère que quiconque ne travaille pas--et étudier n'est évidemment pas travailler--est un voleur. Au début, Gavino en profite pour étudier les jurons qu'Efisio profère, mais il s'épuise rapidement et échoue à l'un de ses examens: il décide alors de ne pas aller travailler et refuse de se lever lorsque Efisio vient le chercher. Cette séquence se situe presque à la fin du film, juste avant la conclusion qui ramène la présence réelle de Gavino Ledda et boucle le récit en reprenant la séquence d'ouverture. Elle se compose de 37 plans et s'organise autour de trois moments: le refus de Gavino d'aller travailler et la colère du père, la lutte entre les deux hommes et le départ de Gavino. La première partie se déroule dans la chambre de Gavino. L'éclairage est réduit et ne permet pas de distinguer avec précision les éléments de décor, si ce n'est la présence d'une chaise et d'une table et celle, plus saugrenue, de deux ou trois coupures de journaux épinglées au mur (visibles grâce à l' éclairage plus fort). Sur le lit (une sorte de planche rudimentaire), Gavino (forme indistincte, enroulée dans une couverture grise) est allongé. Sa présence est discrète. En revanche, le père impose une forte présence (debout, près de la porte, dans la clarté, vêtu d' une cagoule, d'une casquette et d'un manteau). Gavino délivre (off) d'un trait, un discours qu'il a manifestement préparé d'avance: ce procédé nous permet d'étudier les réactions d' Efisio. Ce dernier est furieux. Il part seul, mais ne réussit pas à se concentrer sur son travail. Les plans 9, 10 et 11 (plans d'ensemble)

présentent la campagne sarde, belle mais aride. La composition aplanie et horizontale donne une formidable sensation d'espace qui anéantit les hommes. Le silence est brusquement brisé par le glas: cette intervention sonore témoigne de l'impuissance d'Efisio à maîtriser une situation. Il part: sa petite silhouette se découpe sur la vastitude du paysage. Il rentre chez lui et découvre Gavino en train d'écouter la radio (concerto de Mozart--liaison sonore avec le plan précédent). Efisio ne peut pas supporter cette musique qui l'exclut, car elle marque une étape supplémentaire dans l'évolution intellectuelle de Gavino, laquelle signale leur irrémédiable séparation. Pour cette séquence, nous étudierons le segment-clef composé des plans 13 à 26, soit quatorze plans pour une durée totale de 82 secondes. La séquence débute par un plan de demi ensemble (4 secondes) de la cuisine: l'éclairage réduit escamote le décor alors que Gavino (plan moyen, face caméra) est entouré d'une lumière douce qui le met en valeur. Suivent quatre plans (évier, radio, table avec nourriture, radio) qui, tous, privilégient la valeur symbolique des objets captés par la caméra, à savoir les mains d'Efisio, le poste de radio, l'assiette de soupe. Le poste de radio est tout particulièrement chargé de sens car il nous rappelle le moment (test des radios à l'armée) où Gavino a décidé de poursuivre ses études. C'est donc le symbole de la négation du père car c'est l'instrument par lequel Gavino s'est libéré. La légère contre-plongée qui confère une position dominante au poste renforce la mise en avant de l'appareil. Les plans 14 à 16 témoignent d'un refus de montrer l'action dans sa globalité et d'une négation de l'humanité d'Efisio en le réduisant à un ensemble de gestes rituels et de fonctions (se laver les mains, manger). Le plan 17 du poste de

radio (gros plan, légère contre-plongée) marque symboliquement l'importance de la culture et de la connaissance dans la vie de Gavino et signale ainsi l'impossibilité de la relation entre Efisio et Gavino. Les plans 18, 19, 20 et 21 se concentrent sur la lutte à proprement parler. L'éclairage réduit ajoute à la dramatisation, alors que le contraste entre les plans 19 (peu éclairé) et 20 (violemment éclairé) crée un effet de rupture et empêche le spectateur de prendre parti pour l'un ou l'autre des protagonistes. Au début, les personnages sont difficilement identifiables (éclairage réduit): ils acquièrent de ce fait un statut emblématique. Suite au changement d'éclairage qui permet à la fois de saisir pleinement le décor et d'identifier clairement les personnages, Gavino et Efisio retrouvent--aussi par le biais du regard d'Ignazia--un statut humain. Ils se découvrent alors maladroits, penauds, ne sachant plus que faire car cette lutte n'a pas de sens. Elle ne se justifie plus car elle dépasse, et de loin, leurs propres personnes. Il y a donc, pour qu'elle puisse se conclure, nécessité de la replacer dans un contexte emblématique, ce que fait Efisio en se saisissant du poste de radio et en le plongeant dans l'eau (imposition de l'ordre par la violence). Devant cette réaction, Gavino est décontenancé: au début, il ne sait que faire et halète comme un animal pris au piège; puis il se met à siffler le concerto de Mozart. Il a trouvé ses armes pour se défendre et peut même--suprême ironie!--obéir à son père (le frapper) et en sortir vainqueur. Dans l'ensemble, les plans sont plutôt brefs (3 à 7 secondes) avec l'exception notoire des plans 19 et 20 qui décrivent le combat Efisio / Gavino. La mise en scène se signale par une alternance de plans larges fixes avec nombreux mouvements des personnages dans le cadre, entrées et sorties du cadre, multiples

recadrages et des gros plans, voire même carrément des inserts (mains d'Efisio, poste de radio, bol de soupe, couverts), lesquels créent une forte dramatisation. L'espace est escamoté totalement au profit des deux personnages qui se livrent une lutte sans merci: il ne s'agit plus d'un combat entre deux hommes mais bien plutôt de l'opposition emblématique de deux forces antagonistes.

Pour conclure cette séquence, nous avons onze autres plans. Efisio refuse de s'avouer vaincu et il part dans sa chambre en disant que son cerveau saura bien trouver une solution. Le dernier plan, dans la chambre, démontre éloquemment l'impossibilité d'une réconciliation entre le fils et le père: le geste de tendresse avorté se muant en geste de violence. Ensuite, une coupe franche, suivie d'un travelling rapide sur les rues du village, marque le retour au documentaire avec la présence de Gavino Ledda. À la fin, Gavino Ledda se berce d'avant en arrière dans la campagne sarde: une étape a été franchie mais la douleur demeure.

Padre padrone: une lecture orientée

Dans ce segment-clef, la mise en scène des Frères Taviani s'organise autour d'une alternance de plans de demi-ensemble de la cuisine et de gros plans de personnages ou d'inserts de certains objets signifiants (poste de radio, couverts, assiette de soupe) à très forte connotation symbolique valorisés par des cadrages suggestifs (contre-plongée). L'image se caractérise par un parti-pris de neutralité dû à une composition aplanie, un choix de couleurs neutres (bruns, verts). Le jeu des comédiens s'appuie plus sur une capacité d'incarner par des gestes spécifiques (Efisio se grattant le crâne), des attitudes, une façon de se mouvoir (la démarche saccadée

d'Efisio) que par des expressions faciales. Il contribue au détachement et empêche l'identification. Par ailleurs, le brusque changement d'éclairage entre les plans 19 et 20 cause un choc qui oblige le spectateur à prendre parti: l'interruption brutale de la musique (plan 22) crée aussi un effet de rupture. En ce qui concerne la bande sonore, on constate une élimination systématique des bruits d'ambiance au profit de sons soit imprévus (le glas) soit magnifiés (le concerto de Mozart), le dialogue, quant à lui, est réduit à sa plus simple expression. La mise en scène des Frères Taviani se caractérise par une volonté didactique manifeste (montage idéologique, valeur symbolique des objets), par un refus d'identification (nombreux effets de rupture visuels et sonores), par un appel à la conscience et à la réflexion du spectateur, par une esthétique qui impose, choque et ridiculise.

L'albero degli zoccoli: l'adoption

Pour le film d'Ermanno Olmi, nous avons choisi d'analyser les derniers plans d'une séquence très longue qui débute avec le mariage de Maddalena et de Stefano pour se poursuivre avec leur voyage de noces à Milan. Cette séquence dure 30 minutes et débute à l'aube. Maddalena se rend à l'église, en charrette, avec sa mère. Sur son passage, le lever du soleil est le signe non seulement de l'espoir et du renouveau, mais aussi de la présence divine. La campagne est présentée comme un lieu vivant et chaleureux (plantes, fleurs, cris d'animaux, pépiements d'oiseaux et salutations cordiales des paysans). L'accent est mis sur la solidarité et la sérénité. Le voyage sur le fleuve--le Naviglio--est une référence explicite à Manzoni et à son ouvrage *I promessi sposi*. Fidèle à lui même et à ses préoccupations les plus intimes,

Olmi donne à voir les gestes du travail (chargement du bateau, etc...). L'action est filmée par une série de touches successives qui donnent un sentiment de grande harmonie et de naturel. La mise en scène d'Olmi s'appuie sur une très grande pudeur: Maddalena et Stefano sont sur le bateau (plan 35): pour exprimer leur amour, ils échangent un regard, un sourire, elle passe alors son bras sous le sien, tandis que lui la regarde à nouveau en souriant et serre sa main. L'intervention des cloches et la présence d'une église en arrière plan donnent ainsi une dimension sacrée à leur union. L'éclairage naturel et harmonieux se caractérise par une grande luminosité sans aucun contraste. Le sentiment de continuité provient de l'action filmée par petites touches successives, d'un montage construit sur les raccords-regards, de la reprise de plans avec personnages en amorce. Sur le plan sonore, il y a insistance sur les bruits d'ambiance (remerciements, salutations, clapotis de l'eau, pépiements d'oiseaux), avec une musique discrète et mélodieuse. À leur arrivée à Milan (interruption de la musique), la mise en scène change et privilégie les plans très brefs, avec nombreux déplacements dans le cadre combinés à des mouvements de caméra précis, courts et utilitaires (suivre les moindres faits et gestes des personnages); ce qui crée une forte dynamique évocatrice de l'activité de la grande ville et démontre aussi un souci de tout montrer et de n'éluder aucun aspect de la question. Ce sont les cloches qui signalent la fin de l'émeute. Les mouvements d'appareil ont une fonction utilitaire et signifiante mais aucune fonction descriptive. Au couvent, Maddalena et Stefano sont accueillis par Suor Maria. Ensuite, ils visitent l'orphelinat (nombreux gros plans des visages d'enfants, insistance sur les gestes du quotidien: le repas), dînent en compagnie des

religieuses et se rendent à l'infirmerie, transformée, pour l'occasion, en chambre nuptiale. La mise en scène (plan 72: le repas) insiste sur les aspects sacrés de leur présence au couvent et de leur union, avec une composition qui rappelle la Cène avec Suor Maria au centre, Maria et Stefano à ses côtés (face caméra), et l'intervention, sur le plan sonore, de chants religieux extrêmement harmonieux.

Nous allons maintenant étudier de façon détaillée les plans 78 à 128. Les deux premiers plans captent l'intérieur de la chambre à coucher avec les trois personnages, soit Suor Maria, Maddalena et Stefano. Il y a un respect marqué pour le naturel de la mise en scène (cadrages naturels, aucun effet de dramatisation, respect de l'espace géographique). La mise en scène des deux premiers plans s'organise autour d'une composition qui, tout en privilégiant certains éléments de décor (lits attachés avec un ruban, bouquet de fleurs, bougeoir, gravure religieuse), respecte la logique de l'organisation spatiale. Le naturel de la mise en scène est accentué par des éclairages uniformes, peu contrastés et équilibrés, des cadrages harmonieux et normaux, avec des personnages clairement identifiés (inscrits logiquement dans l'espace: plan moyen (80) ou plan rapproché-poitrine (79) et une bande sonore qui juxtapose la musique de Bach et les paroles de la religieuse (dialogue réduit à sa plus simple expression, mais chargé de connotations religieuses) au sujet de la sainteté du mariage. Tout concourt à la sacralisation de l'univers. Il y a ensuite une alternance de plans (81, 82, 83 et 84) consacrés à Maddalena et Stefano. Leurs visages sont filmés à nu, sans décor alentour. Pourtant, c'est la pudeur qui domine: pudeur de la caméra qui cadre en plans rapprochés-poitrine et capte les personnages de demi-profil; pudeur des personnages

qui gardent les yeux baissés. Suivent alors quatre plans descriptifs du couvent et de la petite ville dans le lointain (plans 84 à 87), lesquels assurent la révélation d'un univers cohérent et harmonieux par une multitude de petits détails et la présence d'éléments simples (des murs de couleur ocre, un ciel bleu et limpide, des fenêtres de bois, un jardin avec un parterre de fleurs, une église, un clocher, des arbres). Ces plans descriptifs marquent une ellipse temporelle (celle de la nuit de noces) signalée simplement par la faible diminution d'intensité de l'éclairage entre les plans 83 et 84. La mise en scène des plans 88 à 92 (plans alternés de Stefano et Maddalena dans la chambre à coucher) s'organise sur une variation de l'échelle des plans qui passent de plans rapprochés-poitrine à des gros plans et sur une progression de la durée des plans (1 seconde à 2 secondes), ce qui nous permet de pénétrer plus avant dans notre connaissance des personnages. Elle insiste aussi sur la pudeur et la délicatesse des gestes (Maddalena se recoiffant), sur les regards chargés de tendresse, sur le dialogue réduit à sa plus simple expression et sur le murmure d'approbation de Maddalena. Les très brefs mouvements d'accompagnement sur les gestes ainsi que les infimes recadrages qui en découlent, permettent d'augmenter la vraisemblance psychologique ainsi que notre connaissance des personnages. Le plan 94 (temps de la contemplation) présente la chambre à coucher (plan d'ensemble). Il y a un respect très grand de l'unité géographique et de la continuité spatio-temporelle. L'insistance porte sur les gestes (Maddalena qui retape le lit) et sur une mise en scène naturelle qui respecte (composition équilibrée) l'espace géographique; sur des éclairages doux et naturels qui ajoutent une sensation d'harmonie et de simplicité. L'importance est accordée à

l'enchaînement logique des événements et non pas à des effets de dramatisation; c'est ainsi que l'arrivée de la religieuse est annoncée par le bruit de ses pas à l'extérieur de la même façon que, sur le bateau, la présence insolite de la fumée dans le ciel était annoncée par la question d'un enfant et non pas par un effet musical ou visuel (par exemple, Bertolucci et sa musique programmatique qui annonce l'arrivée de la colonne des soldats et ponctue de stridences chaque montée de la tension dramatique). Dans les plans 96, 97 et 98 soient trois plans de la chambre à coucher (reprise d'un même lieu d'où familiarisation de l'univers): la composition respecte l'organisation spatiale tout en mettant de l'avant (position dans le cadre) les personnages (Maddalena et la Mère supérieure). Les plans consacrés à l'adoption (96 à 125) à proprement parler s'organisent uniquement autour de la présence humaine (10 plans de Maddalena, 6 de Stefano, 8 de Suor Maria), soit vingt quatre plans sur un total de trente. De plus, il s'agit souvent des mêmes plans qui sont repris parfois très légèrement recadrés, parfois même pas et dont la durée varie sensiblement (plan 129 - 1 seconde; plan 131 - 8 secondes): ces divers choix opératoires concourent à augmenter notre liaison intime avec les personnages. Il y a abstraction totale du décor. La mise en scène s'articule autour d'une alternance de plans rapprochés-poitrine de Stefano, de Maddalena et de Suor Maria. Le décor s'estompe peu à peu. Pourtant, contrairement aux Taviani pour qui cet escamotage délibéré (défaut d'éclairage) du décor mythifiait les personnages, ici, cette disparition progressive et naturelle permet d'accentuer la dimension spirituelle des personnages. Maddalena est le centre d'intérêt, le point sur lequel tous les regards

convergent, même si elle ne dit et ne fait rien de sa propre initiative. Olmi privilégie les êtres humains avant toute autre chose.

L'albero degli zoccoli: une saisie réaliste

Chez Olmi, les mouvements de caméra, très brefs, ont une fonction strictement utilitaire: ils accompagnent les déplacements des personnages, voire même certains de leurs gestes les plus discrets. Il n'y a aucune perturbation de l'univers ambiant par le mouvement mais, au contraire, progression de la familiarisation avec l'univers ambiant et accroissement d'une vraisemblance psychologique. La composition naturelle propose une imagerie riche et lumineuse; la campagne bergamasque est représentée avec une abondance de détails visuels (plantes, fleurs, animaux) et sonores (bruits d'ambiance, clapotis de l'eau, pépiements d'oiseaux, salutations et interjections), ce qui donne l'illusion d'une saisie réaliste, tout en ajoutant une valeur émotive intense. On sent une communion entre l'espace géographique, les personnages et les animaux. L'organisation spatiale permet de rendre compte de l'espace sensible et de son organisation géographique. Par ailleurs, la mise en scène s'articule, pour l'essentiel, sur les échanges de regards entre les personnages, sur les regards hors-champ et sur l'utilisation de la caméra subjective. L'éclairage naturel est toujours logique et justifié (les seules sources de lumière sont les portes et les fenêtres). Olmi privilégie les lumières naturelles et celle des bougies, ce qui accentue l'impression d'authenticité. La pudeur est érigée en principe esthétique d'où la présentation des personnages d'abord en plan moyens, et ensuite en plans rapprochés-poitrines ou en gros plans (légèrement recadrés pour permettre un certain recul) qui

captent les personnages en demi profil. Cette technique fait que l'individu émerge peu à peu en même temps qu'augmente notre union affective avec eux. En ce qui concerne la bande sonore, Olmi privilégie la aussi l'illusion réaliste avec abondance de bruits d'ambiance, un dialogue réduit à sa plus simple expression mais toujours utilitaire. Les interventions musicales (morceau de violon sur le Naviglio) s'imposent naturellement; il n'y a aucune emphase ou déformation par le son. Toutefois, la quasi-omniprésence de la musique de Bach sacralise l'univers qui nous est présenté par le film. Dans le segment-clef analysé ci-dessus, on constate une progression unidirectionnelle de l'intrigue, mais cette progression s'enrichit d'une multitude de petites actions, de faits et de gestes, en apparence anodins, de regards, de sourires qui non seulement aident à créer l'ambiance, mais aussi à faire surgir l'existence d'une vérité plus profonde et fondamentale. La mise en scène se signale par une extrême pudeur: la caméra garde toujours une certaine distance par rapport aux personnages (pas de gros plan agressif, mais plutôt des plans rapprochés poitrine), captant les personnages en demi profil. La mise en scène olmienne privilégie une esthétique qui porte le spectateur à la méditation. Elle propose la création d'un univers sacré où chaque élément est justifié et trouve naturellement la place qui lui revient.

LE STYLE ET LA SIGNIFICATION

Nous voudrions aussi, dans un deuxième temps, proposer une conclusion stylistique centrée sur l'oeuvre prise dans sa globalité, afin de mieux saisir son écoulement temporel et son unité fondamentale.

***Novecento*: Cinéma-opéra et distanciation brechtienne**

Le visionnement intégral de *Novecento* révèle une volonté marquée de théâtralisation. Cette théâtralisation est signifiée par les personnages--Rigoletto et Regina en particulier--et par une reconstruction de l'espace qui transforme la réalité. Rigoletto, le bouffon est un personnage théâtral par excellence. Il est vêtu moitié paysan, moitié héros d'opéra. Cette particularisation indique que Rigoletto est un personnage-charnière, situé aux marges de deux mondes, celui des paysans et celui des propriétaires fonciers. C'est un observateur qui commente l'action à la manière d'un chœur antique. Dans le scénario original, le film débutait par une séance de photographie, supprimée au moment du tournage.

Au moment d'écrire, je trouvais que la séance de photographie avec Rigoletto était nécessaire pour mettre le film dans l'ambiance; au moment du tournage, je trouvais que c'était un peu forcé. Ce qui est resté, c'est Rigoletto avec un costume. J'ai fait une sorte d'ellipse. Les gens ne savent pas que Rigoletto vient d'une séance de photographie, mais quelque chose est resté: un bossu déguisé en Rigoletto et le mystère comme s'il sortait d'on ne sait où, de la nuit. Le mystère est plus intéressant.⁸

En ce qui concerne Regina que l'on a souvent comparé à Lady Macbeth, on ne peut nier la dimension shakespearienne de son personnage, laquelle se manifeste à divers niveaux: son ambition démesurée, l'ascendant qu'elle a sur son mari, le remords, sans évidemment oublier son nom (Regina) qui signifie reine. Dans la séquence de la naissance des enfants, les personnages sont présentés successivement comme s'ils entraient en scène et la terrasse est assimilée à un décor de théâtre avec les rideaux que l'on tire et les portes que l'on ouvre. Sur le plan de la narration, on

⁸ Entretien inédit, Bernardo Bertolucci, Rome, 2 février 1985.

constate un changement notoire de style entre le premier et le deuxième actes: le premier acte propose un cinéma subjectif et lyrique tandis que le deuxième acte témoigne d'une volonté didactique. C'est ainsi que dans la scène de l'abattage du cochon, on remarque une insistance documentaire qui donne à voir les gestes précis du dépeçage et de la fabrication des viandes. En ce qui concerne spécifiquement la séquence du 25 avril 1945, le filmage est proche de l'action grâce à une caméra portée qui accompagne les personnages et s'en rapproche. D'autre part, même s'il y a dans les deux actes prédominance de plans moyens et de plans généraux, il y a un abandon presque total du filmage en profondeur de champ dans le deuxième acte, au profit d'une multiplication de gros plans de personnages anonymes (paysans et paysannes émiliens). Le jeu des comédiens accuse de grandes différences, passant du jeu extrêmement spontané et naturel des paysans, au jeu ampoulé de l'acteur qui interprète Don Tarcisio, en passant par le jeu expressionniste de Donald Sutherland (Attila) et Laura Betti (Regina), sans oublier le jeu affecté et auto-ironique (poses, gestes emphatiques, expressions hallucinées) de Dominique Sanda (Ada).

La dialectique qui est à la base même du film s'appuie sur tous les aspects du style, à savoir l'opposition paysans émiliens et acteurs professionnels internationaux, documentaire et scènes de reconstitution, grand spectacle hollywoodien et montage soviétique.

Padre padrone: lyrisme du son et réalisme de l'image

Le film des Taviani se signale, quant à lui, par une mise en scène qui s'organise autour d'une alternance de plans fixes, souvent très larges, avec mouvements dans

le cadre pour exprimer l'environnement social, et de plans plus serrés sur les personnages pour exprimer l'individuel. Dans ces plans fixes, composés sur un axe horizontal, l'acteur occupe une position volontairement isolée, ce qui permet au spectateur de prendre ses distances par rapport à l'histoire racontée. La position des personnages dans le cadre a une fonction sémantique et idéologique, ainsi, dans la scène d'ouverture, le petit Gavino est placé entre son père et son institutrice (le pouvoir et le savoir). La mise en scène accorde une attention toute particulière au paysage qui est non seulement scène de l'action, mais également protagoniste à part entière. On remarque une disproportion entre les deux éléments du paysage, à savoir une prépondérance ($\frac{2}{3}$ de l'image) est accordée à la terre, alors que la partie accordée au ciel est réduite ($\frac{1}{3}$ de l'image): cela traduit un rapport d'oppression. Il faut remarquer que ce rapport change au cours de la deuxième partie, alors que Gavino entre en communication avec l'univers ambiant. Le son est le moyen par lequel les préoccupations thématiques et idéologiques sont liées au déroulement du récit. Souvent utilisé choralement (plainte du père reprise par les autres bergers, soupirs orgasmiques, accordéon de Gavino), le son permet de lier l'individuel et le collectif et associe le destin de Gavino à celui des autres bergers avec qui il partage une condition sociale et économique commune. La musique suit l'évolution du personnage principal et marque les étapes de sa maturation politique et intellectuelle, depuis la comptine enfantine qui permet l'apprentissage de l'alphabet jusqu'au concerto de Mozart qui marque l'apogée de son éducation. La bande sonore fait contrepoint aux images et c'est ainsi que la mise en scène des Taviani s'organise aussi autour d'une dialectique

image/son qui privilégie une image dépouillée, sobre, granuleuse, essentiellement réaliste et un son dynamique, composite et figuratif. La séquence de la procession est particulièrement explicite à cet égard puisque le sens surgit du conflit des deux musicalités présentes: celle du *Miserere* qui traduit le respect du statu-quo et des valeurs traditionnelles, et celle de la chanson à boire allemande qui exprime une volonté révolutionnaire de changement. La volonté de distanciation s'exprime également par un découpage tout en rupture de lieux et de situations émotionnelles, une succession de gros plans fixes, en alternance avec des panoramiques et des travellings rapides. C'est cette même volonté de refuser l'identification du spectateur et de solliciter sa réflexion qui explique également le dépouillement du style, le choix d'acteurs éloignés du box-office, le respect d'un décor rude et la présence active de Gavino Ledda. Grâce à une esthétique qui sait harmonieusement allier la rigueur du documentaire au lyrisme de la fiction, les Taviani réussissent à maintenir un équilibre constant entre une participation émotive maximale et un grand détachement intellectuel, d'où la possibilité donnée au spectateur, non seulement d'interpréter les données sociologiques présentées dans le film, mais également de les documenter.

***L'albero degli zoccoli*: regard documentaire et sacralisation**

La mise en scène de *L'albero degli zoccoli* témoigne, quant à elle, d'un regard ethnologique et documentaire qui se caractérise par une caméra portée qui scrute les moindres détails et par une abondance de plans. Elle se signale également par un refus de la dramatisation d'où les champs\contrechamps avec personnages en amorce qui insistent sur la logique narrative et la continuité spatio-temporelle. Le film présente

aussi de nombreux aspects documentarissants, à commencer par la reconstitution minutieuse, fondée sur la recherche de la réalité perdue, et qui touche à tous les aspects du film: décors, objets, costumes, comédiens et dialectes. En effet, le film est interprété entièrement par des non-professionnels (des paysans et des gens de la région de Bergame) qui apportent à leurs personnages une capacité de vraisemblance tout à fait prodigieuse. Le film est parlé en dialecte bergamasque de la fin du siècle dernier, dialecte que les paysans-interprètes ont dû se réapproprier. La mise en scène olmienne prône, outre une utilisation radicale du dialecte, une insistance pointilleuse sur la justesse des gestes, des attitudes et des manières d'être. En privilégiant la continuité spatio-temporelle, la reconstitution minutieuse des usages et coutumes passés, l'authenticité des éclairages (lumière naturelle, chandelles, lampes à pétrole avec une pellicule spéciale) et la spontanéité du jeu, le film d' Olmi propose l'illusion d'une saisie réaliste qui n'oriente pas la lecture et inscrit soigneusement le commentaire sociologique dans la trame même du récit et de la vie. Le film vise à recomposer une vérité enfouie. Bien que superbe visuellement, il ne revendique jamais l'aspect esthétique pour soi. Il n'y a aucun effet de dramatisation dans la forme, ni transformation de la réalité par les mouvements de caméra ou l'éclairage. Les événements s'enchaînent logiquement et avec un respect pour la durée des actions. La mise en scène olmienne s'articule autour d'une tension entre les aspects réalistes du film et son mouvement poétique qui privilégie le temps de la contemplation: d'où la possibilité de saisir la signification spirituelle d'une existence faite d'ordre moral, d'idéaux humains et de vie familiale où la liberté est toute intérieure. L'omniprésence

magnifiante de la musique de Bach fait état d'un monde qui possède une cohérence extrêmement hiérarchisée. De plus, elle situe l'homme dans un rapport mystique avec la nature, tout en sacralisant l'univers environnant.

L'INTERPRÉTATION IDÉOLOGIQUE

Comme nous venons de le montrer, la mise en scène de chacun des réalisateurs se fonde sur des éléments stylistiques totalement différents: ces variations stylistiques témoignent jusqu'à un certain point des priorités de chacun face à l'existence et au sens de la vie.

***Novecento*: le film du Compromis historique**

Le film de Bertolucci propose une vision impressionniste du développement historique de la lutte des classes en Italie. Le film est profondément ambigu et tient autant du discours politique que de la biographie personnelle. Souvent confus, il témoigne des contradictions d'un réalisateur à la fois séduit par le communisme et fasciné par la bourgeoisie. Il tente une alliance entre Marx et Freud et ne réussit pas toujours à éviter ni le manichéisme, ni la simplification. *Novecento* se signale par une esthétique bâtarde qui associe rigueur du documentaire et lyrisme des décors, montage soviétique et fluidité des mouvements de caméra. L'opposition entre les divers éléments de la mise en scène n'est pas soutenue et le film oscille constamment entre deux pôles qui sont: le cinéma-opéra et la distanciation brechtienne. *Novecento* n'est pas un film révolutionnaire. C'est un film populaire, ancré dans une culture populaire; un film qui présente des situations fictionnelles dont certaines sont historiquement

documentées et dont d'autres viennent de l'imagination du réalisateur. Au niveau idéologique, *Novecento* peut se lire comme l'illustration cinématographique du *Compromis historique*, signé en 1973, par Enrico Berlinguer, selon lequel le PCI s'engageait à ne pas gêner l'action gouvernementale et à maintenir la démocratie, tout en acceptant une politique d'austérité et le rejet des demandes corporatistes. Bertolucci est tout à fait conscient de cette coïncidence entre sa vision, telle qu'elle est exprimée par son film, et les espoirs que suscitait alors le PCI.

Je crois que *Novecento* est un film qui est sensible au moment où il a été fait et ce n'est certainement pas un hasard, si l'année de sortie du film (1976) est aussi l'année du grand bond en avant du Parti communiste italien.⁹

***Padre padrone*: L'échec de l'unité italienne**

Padre padrone, quant à lui, peut se lire comme une réflexion moderne sur le Mezzogiorno et, plus encore, sur l'échec de l'unité italienne, en particulier sur le rapport de colonisation que le Nord a toujours imposé au Sud. En effet, l'unification italienne, qui date de 1861 est plutôt le résultat d'une volonté politique et d'une suite d'accords diplomatiques que la conséquence d'une décision commune émanant du peuple. De plus, elle est loin d'être achevée et, même s'il ne faut pas prendre au pied de la lettre la déclaration, en forme de boutade, de Massimo d'Azeglio: "Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani", il faut toutefois reconnaître que des différences régionales majeures sont toujours présentes et très vivaces. Pour les Taviani, ce film représente la première expression d'une utopie qui réussit à se concrétiser. Ce changement

⁹ Entretien inédit, Bernardo Bertolucci, Rome, 2 février 1985.

d'attitude est directement lié, aux dires des cinéastes, aux possibilités de la vie politique de cette époque qui fait:

(...) suite aux élections du 20 juin 1976, marquées par une progression de toutes les forces de gauche, (période pendant laquelle) toute notre situation politique nationale est entièrement tournée vers la recherche de perspectives.¹⁰

L'espoir des Taviani s'est rapidement heurté à des difficultés de tous ordres: l'échec du Compromis historique, l'assassinat d'Aldo Moro par les Brigades rouges (1978) et l'échec de la politique d'ouverture à gauche.

Padre padrone est tout particulièrement beau et puissant parce qu'il transcende une simple anecdote--celle de la vie de Gavino Ledda--pour la faire passer au stade de l'imaginaire. En associant lyrisme de la forme et rigueur du propos, les Taviani témoignent d'une croyance dans la capacité d'action de l'homme sur l'univers environnant. Les Frères Taviani se servent du marxisme comme instrument de connaissance et d'analyse pour dresser le constat distancié d'une situation qui dépasse l'histoire personnelle pour atteindre au collectif.

L'albero degli zoccoli: une dimension chrétienne de l'univers

Le film d'Ermanno Olmi se réclame des valeurs du premier néoréalisme, tant sur le plan thématique que sur le plan formel. Il prône un humanisme chaleureux et cicatrisant et met l'accent sur les gestes de solidarité humaine, tout en exprimant certaines valeurs chrétiennes de charité, de respect de soi et des autres, de solidarité et de générosité bienveillante. *L'albero degli zoccoli* propose une idéologie d'inspiration

¹⁰ Christian Depuyper et Christian Biegalski, *op.cit.*, 20.

chrétienne et manzonienne qui se caractérise par un mysticisme de la nature, un fatalisme pré-chrétien et un sens aigu du mystère et du miracle. L'idéologie prônée par Olmi, à savoir le sentiment d'une dimension sociale tragique d'inspiration catholique et manzonienne, est exprimée dans et par le film et fait corps avec le réel présenté. *L'albero degli zoccoli*, en revendiquant une fidélité respectueuse au temps passé, évoque une profonde dimension catholique de l'univers quotidien de l'homme, tout en proposant une référence explicite au magique. Pour Ermanno Olmi, ce film n'est pas nostalgique, c'est un film qui veut montrer que, face aux bouleversements de la société contemporaine, il n'est de solution que personnelle: la solidarité entre les gens, la générosité et la dignité de soi.

Trois films: trois univers divergents

Les remarques sur la structure narrative et l'analyse de certains segments-clefs démontrent, avec évidence, que l'univers présenté dans chacun des films, sous un consensus social et humanitaire, témoigne en fait de valeurs idéologiques tout à fait opposées. Bernardo Bertolucci propose un discours complexe empreint de notations freudiennes et marxistes: le film passe d'un récit épique et lyrique à un récit psychologique avec l'arrivée du fascisme. Le film témoigne d'une absence de rigueur et de fermeté qui se manifeste par une esthétique artificieuse et un propos confus. En revanche, Paolo et Vittorio Taviani élaborent un discours extrêmement précis et structuré. Ce discours, typique de la lutte des classes et du marxisme, propose une analyse lucide et circonstanciée de la société sarde, sans en oublier aucune composante qu'elle soit économique, sociale, politique ou même sexuelle. Ermanno

Olmi développe, quant à lui, un discours marqué par les valeurs chrétiennes qui témoigne d'une compréhension profonde et d'une approche attentive de la civilisation paysanne. S'il est indéniable que ces trois réalisateurs sont épris de justice sociale, il est aussi exact qu'ils prônent des valeurs fondamentalement différentes et envisagent la réalité sociale selon des perspectives opposées. Devant de tels partis-pris, l'on est en droit de se demander s'ils pourraient s'associer pour soutenir une action politique commune. Nous ne le croyons pas. Dans le chapitre suivant, nous allons établir un parallèle entre l'Italie des années soixante-dix et celle de l'immédiat après-guerre; cette confrontation permettra de montrer les liens évidents qui existent entre ces deux époques et de mieux comprendre comment une société, très fortement idéologique, peut se révéler impuissante sur le plan politique.

CHAPITRE SIXIÈME

NÉORÉALISME ET CINÉMA RURAL REFLETS D'UNE SOCIÉTÉ DÉCHIRÉE IDÉOLOGIQUEMENT

Les films étudiés précédemment, bien que développant des thématiques communes et affichant un souci partagé pour les questions sociales, présentent des disparités notoires au plan formel. Ces dissimilitudes témoignent, nous l'avons démontré, de divergences idéologiques profondes de la part des réalisateurs, lesquels envisagent la réalité sociale selon des perspectives variées. Dans ce chapitre, nous allons interroger l'impact de ces discrédances idéologiques sur le plan de l'action politique.

La situation ainsi observée n'est pas sans rappeler celle qui prévalait, en Italie, à la fin des années quarante et au tout début des années cinquante, soit à l'immédiat après-guerre. En effet, de la même façon que Bernardo Bertolucci, Paolo et Vittorio Taviani et Ermanno Olmi sont très farouchement engagés dans la dénonciation des injustices sociales, les principaux réalisateurs néoréalistes étaient eux aussi féroce-ment opposés au fascisme et à l'occupation allemande. Toutefois, à l'instar des réalisateurs susnommés, ils étaient assujettis à des contradictions fondamentales et irréconciliables, lesquelles minaient de l'intérieur le front antifasciste commun. Aussi, dès que le fascisme eut été évacué, ce front d'action commun éclata et toute

possibilité d'action convergente fut irrémédiablement condamnée.¹ Très vite, les critiques de l'époque, voire même parfois les cinéastes eux-mêmes, remirent en cause la validité du néoréalisme, sa pertinence d'un point de vue social et politique. Remise en cause qui s'étendit rapidement au domaine politique où force était de constater que l'espoir de rénovation de la société italienne, proposée par la Résistance et la guerre de libération, avait été très rapidement annulé par la reprise en mains du pays par les forces conservatrices. Un phénomène similaire se produisit dans les années soixante-dix et l'élan obtenu par les forces de gauche, aux élections législatives de juin 1976, se brisa brutalement, d'une part, contre les assauts des terroristes, et contre certains militants communistes qui voyaient d'un mauvais oeil la politique de modération prônée par Enrico Berlinguer et se trouvaient ainsi opposés aux partisans du *Compromis historique* et, d'autre part, contre les démocrates-chrétiens qui capitalisaient sur la peur du communisme.

LA RÉCEPTION DES FILMS

Novecento, *Padre padrone* et *L'albero degli zoccoli* ont, tous les trois, bénéficié d'un retentissement international important, dû sans doute au fait que les trois films ont débuté leur carrière au Festival international du film de Cannes où ils ont été

¹ Il est indéniable que tout mouvement culturel et/ou artistique n'a jamais qu'un temps et que toute vague, aussi forte soit-elle, finit par s'épuiser. Nous ne prétendons aucunement que cela ait été le cas du seul néoréalisme et du cinéma rural des années soixante-dix. En revanche, ce que nous soutenons (et ce que ce chapitre va s'efforcer de démontrer) c'est que, dans les deux cas précis susmentionnés, les divergences idéologiques étaient telles qu'elles ont effectué un authentique travail de sape, lequel s'est avéré largement responsable de l'impossibilité d'une action politique progressiste commune.

présentés respectivement en 1976, 1977 et 1978: *Novecento* hors compétition, *Padre padrone* et *L'albero degli zoccoli* en compétition officielle. Le film des Taviani et celui d'Olmi ont obtenu chacun la Palme d'or: le premier, de haute lutte, grâce à l'enthousiasme de Roberto Rossellini, le deuxième à l'unanimité du jury. Les trois films ont bénéficié d'un battage médiatique considérable.

L'accueil du public et de la critique

Dans un premier temps, il est nécessaire de souligner que les trois films ont, dans l'ensemble, bénéficié d'un accueil plutôt favorable, tant du public que de la critique, et ceci sur le plan international. Cet intérêt de la critique s'accompagna généralement d'un succès public, en particulier pour *Padre padrone* et *L'albero degli zoccoli*. En ce qui concerne le film des Taviani et celui d'Olmi, ce succès était imprévu et entièrement imprévisible, dans le sens où ces deux films étaient produits par la télévision et, en ce qui concerne *Padre padrone*, destiné à une seule exploitation télévisuelle; ils ne possédaient, a priori, aucun des ingrédients nécessaires pour obtenir le succès. Le critique italien Mino Argentieri s'avoue lui-même surpris de ce succès qui bat en brèche toutes les attentes, de la même façon que l'insuccès, relatif certes, mais tout à fait réel, de *Novecento*, ne peut s'expliquer à priori:

Derrière *Padre padrone*, il y a un film produit par la RAI, la télévision publique italienne, pour un coût relativement bas, sans acteurs célèbres, sans aucun attrait, aux dires des distributeurs, pouvant intéresser le public. Or, à la surprise générale, le film a eu beaucoup de succès... Il a (...) rapporté beaucoup d'argent à la télévision parce qu'il a été vendu, partout de par le monde, tant pour l'exploitation télévisuelle que cinématographique.(...) *L'albero degli zoccoli* est un film qui, du point de vue de sa genèse, est comparable au film des Taviani: ici, nous trouvons d'un côté la RAI et, de l'autre côté, l'Italnoleggio, c'est-à-dire une société de distribution cinématographique à caractère public. C'est

également un film sans acteurs professionnels, un film qui peut, mutatis mutandis, être comparé à *La terra trema* de Luchino Visconti, surtout en ce qui concerne l'utilisation du dialecte. Olmi a fait du dialecte une utilisation tellement radicale que le film a ensuite circulé, en Italie, dans une version sous-titrée (en italien). Les chances de succès de ce film étaient donc moindres encore que pour celui des Taviani. Or, le film d'Olmi a obtenu un succès extraordinaire. (...) Ces deux films ont vu le jour parce qu'ils ont bénéficié de l'initiative publique, alors que l'entreprise cinématographique privée n'a joué aucun rôle propulsif. *Novecento* est, au contraire, un tout autre film sur le plan industriel: un film avec un "casting" international, réalisé avec des capitaux américains, par un réalisateur à succès. (...) *Novecento* est un film qui a obtenu un succès notable auprès du public, même si ce succès n'a pas été proportionnel aux investissements².

Novecento eut, quant à lui, de plus grandes difficultés à atteindre son public.

Il faut dire que la sortie américaine de *Novecento* a été ouvertement boycottée par la Paramount³, la société qui devait le distribuer. Ensuite, la Fox a fait une offre pour distribuer le film aux États-Unis, à condition d'en réduire considérablement la durée. Bertolucci remonta le film et en tira une version de plus de quatre heures, version refusée par Alberto Grimaldi, le producteur.

La carrière de *1900* aux États-Unis a été marquée par une série de refus. Le premier fut celui de la Paramount, la compagnie qui aurait dû le distribuer. L'ont suivi de près le refus d'une grande partie de la critique et, conséquence quasi naturelle des deux premiers, celui du public, qui n'a pas eu les moyens de l'évaluer. Aujourd'hui, même si les années se sont écoulées, *1900* est devenu un "cult movie" (...). Comme tous les "cult movies", c'est un film maudit qui n'a jamais trouvé le grand public pour lequel il a été fait⁴.

² Entretien inédit, Mino Argentieri, Rome, 4 juillet 1985.

³ On se rappellera que trois sociétés de production américaines ont participé à la production de *Novecento*: la Paramount, la Fox et United Artists.

⁴ Bertolucci, Bernardo, *Bertolucci par Bertolucci*, Entretiens avec Enzo Ungari et Donald Ranvaud (Paris: Éditions Calmann-Lévy, 1987), 127.

Les trois films ont bénéficié d'une recension critique assez considérable, non seulement en Italie mais aussi un peu partout dans le monde. Recension en deux temps: lors de la présentation des films au festival de Cannes, puis, ensuite, lors de la sortie commerciale des films. Dans la plupart des cas, l'appréciation critique varia peu, même s'il faut souligner que *L'albero degli zoccoli* ne reçut pas, au moment de sa sortie commerciale française, l'unanimité dithyrambique qui l'avait accueilli à Cannes. *Novecento* est le seul des trois films à avoir pu bénéficier de "pré-papiers": articles sur le tournage et entrevues avant sa sortie. Pour la presse française, on citera en particulier *Télérama*, une revue hebdomadaire de cinéma et de télévision et *Cinéma 76*, ainsi que *Film Quarterly*, pour la presse anglo-saxonne. En revanche, contrairement aux deux autres films, la sortie commerciale de *Novecento*, sans être ignorée, loin de là! ne suscita qu'un intérêt très modéré de la part de la presse spécialisée française; manque d'intérêt qui se manifesta surtout par une absence notoire d'entretiens avec le réalisateur. La presse anglo-saxonne, en revanche, donna largement la parole à Bertolucci qui eut ainsi l'occasion de s'exprimer non seulement dans de nombreux quotidiens et hebdomadaires non spécialisés, mais aussi dans des revues prestigieuses comme *Film Quarterly* et *Film Comment*. En Italie, on constate un silence quasi généralisé dans les revues spécialisées, à l'exception manifeste de *Film Critica*.

Padre padrone, quant à lui, eut les faveurs de la plupart des revues spécialisées françaises qui--de *Image et Son* à *Positif*, en passant par *Cinéma (Paris)*--ont publié non seulement des revues critiques fort détaillées, mais aussi de très longs entretiens. La presse non spécialisée suivit largement, et *Les Nouvelles Littéraires* s'offrirent même

le luxe de publier deux revues critiques à une semaine d'intervalle, critiques toutes les deux fort élogieuses. La presse anglo-saxonne--*Films in Review*, *Cinema Papers*--autre critiques et entretiens en profita--*Film Criticism*--pour publier un article de fond sur l'ensemble de l'oeuvre des Taviani. En Italie, *Cinema Nuovo* et *Bianco e Nero* publièrent deux dossiers fort bien documentés. Quant à *L'albero degli zoccoli*, il est, sans nul doute, le champion toutes catégories de la critique: pas un journal--quotidien ou hebdomadaire, pas une revue spécialisée qui ne fit l'impasse sur le film, publiant critiques, entretiens et articles de fond. *Positif* lui consacra même un dossier complet, avec récit du film par le réalisateur, extraits du scénario original, entretien et revue critique. La presse anglo-saxonne spécialisée--*Sight and Sound*, *Film Quarterly*, *Cineaste*, entre autres--publièrent de longues revues critiques, souvent très fouillées. L'Italie traita le film d'Olmi à égalité avec celui des Taviani: *Bianco e Nero* ainsi que *Cinema Nuovo* publièrent plusieurs articles de fond sur l'un et l'autre film⁵.

Ce recensement pourrait paraître futile si nous n'en tirions pas quelques conclusions. En premier lieu, il faut noter, en ce qui concerne *Novecento* tout particulièrement, le décalage entre le succès public très modeste obtenu par le film, et l'intérêt massif de la presse spécialisée. La tendance fut exactement inverse en Europe, surtout en France. À cet égard, le rejet d'une revue comme *Les Cahiers du Cinéma*, laquelle a systématiquement et violemment rejeté le film, et refusé au

⁵ Nous ne prétendons pas avoir fait la liste exhaustive de tous les textes publiés sur les trois films étudiés; nous croyons pourtant avoir donné un aperçu pertinent de la recension critique qui leur a été consacrée.

cinéaste toutes occasions de s'exprimer, est symptomatique d'un jugement aprioriste dont Bertolucci n'est d'ailleurs pas dupe.

Je crois qu'à l'époque (le milieu des années 70), le film a eu un destin plutôt difficile dans son rapport avec la critique, mais pas dans son rapport avec le public qui, en Europe, a apprécié le film. (...) La critique, c'est un peu comme la longueur des jupes des femmes dans les films. Cela permet de savoir à quel moment le film a été fait. La longueur des jupes donne l'âge des films: les critiques sont importantes pour la même raison, pour dater le film⁶.

Les Frères Taviani et Ermanno Olmi ont, certes, également souffert de préjugés idéologiques, bien que dans une moindre mesure. Il faut dire que la couverture médiatique est une chose fluctuante et que des auteurs, ignorés un jour, ne le sont plus le lendemain ou vice versa.⁷

Il est évident que ces parti-pris idéologiques ont été pour l'essentiel le fait des critiques qui relevaient ainsi non seulement les faiblesses possibles de tel ou tel film, certaines de leurs ambiguïtés mais exprimaient aussi et surtout leur point de vue, point de vue sur le monde qui, à l'instar de celui des cinéastes, est marqué de nombreux

⁶ Entretien inédit, Bernardo Bertolucci, Rome, 2 février 1985.

⁷ Ermanno Olmi, cinéaste confidentiel jusqu'à là, a fait la une de tous les principaux journaux alors que Bernardo Bertolucci, indéniablement le plus médiatique et le plus médiatisé des trois réalisateurs, se trouvait très provisoirement relégué dans l'ombre. Il faut également remarquer que *Novecento*, même s'il a été relativement ignoré en 1976, a depuis fait l'objet de très nombreux articles de fond dans le cadre de divers dossiers consacrés à des études globales de l'opus bertoluccien. Paolo et Vittorio Taviani ont également suscité de multiples réflexions sur leur travail: pourtant, tout comme Olmi, et malgré leur réputation internationale, ils demeurent des cinéastes encore un peu marginaux. Ce n'est qu'en 1990 que Les Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, publient, sous la plume de Gérard Legrand, le premier (et jusqu'à ce jour unique) livre consacré aux auteurs toscans. Rien n'a encore été publié, en France, sur Ermanno Olmi si ce n'est, en 1993, un numéro spécial de la revue *Études Cinématographiques*. En revanche, plusieurs ouvrages ont été consacrés à Bernardo Bertolucci.

préjugés. *Novecento* a suscité des réactions multiples et radicalement opposées. *L'Humanité* y voit "l'exemple le plus grandiose jusqu'à présent en Occident d'un grand film, d'une grande fresque épique et populaire"⁸, alors que *Les Cahiers du Cinéma* le qualifient de film catastrophe et le classent dans la catégorie du "cinéma esperanto (...) un cinéma qui est toujours pornographique."⁹ D'autres, bien que déplorant certaines erreurs ou omissions tendancieuses au niveau politique, affirment néanmoins que ce film est indiscutablement, et tout à la fois, "une oeuvre démesurée et un exercice de haute voltige et qu'il a la beauté d'une bataille perdue."¹⁰

La critique a accueilli plutôt positivement *Padre padrone*. Si d'aucuns déplorent une grande froideur et une extériorité toute documentaire, tous, en revanche, s'accordent à reconnaître une dimension épique digne des Russes, "une forme épique qui sait allier à la rigueur du documentaire le lyrisme de la fiction"¹¹ et "une utilisation magistrale de la bande sonore qui, en contrastant ou en s'opposant aux images, accomplit une fonction synthétique et thématique"¹², sans oublier "un sens étonnant de l'espace, (...) une liaison quasi-cosmique entre bêtes, hommes et choses et une organisation chorale qui empêche l'histoire (authentique) de Gavino Ledda de

⁸ Article signé XYZ in *L'Humanité* (24 mai 1976). *L'Humanité* est l'organe officiel du Parti communiste français.

⁹ Serge Toubiana, *Les Cahiers du Cinéma*, 270 (septembre-octobre 1976): 58-60.

¹⁰ *L'Express*, n° 1311 (23-29 août 1976), 18.

¹¹ Guy Braucourt, *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2603 (22 septembre 1977): 28.

¹² Mark Graham, *Film Criticism*, Vol.III, n° 1 (Fall 1981), 25.

n'évoquer qu'un destin exceptionnel"¹³. Jean-Louis Bory écrit qu'au delà de la stylisation, les Taviani atteignent un vrai lyrisme en recourant à quelques trouvailles, comme le monologue intérieur de la brebis et

(..) cette séquence étonnante où bergers, gamins, père, mère, frères, soeurs, emportés par la frénésie du désir sexuel, confondent dans le même élan brebis, ânesse, poules et femmes au point que le paysage lui-même haïète et que c'est toute la Sardaigne qui joue.¹⁴

L'albero degli zoccoli, quant à lui, a suscité la quasi-unanimité de la critique qui a vanté ses remarquables qualités esthétiques, ainsi Gilles Gourdon qui voit dans ce film "un pur chef d'oeuvre, sous l'égide d'une audacieuse maturité"¹⁵. Bernard Boland souligne, pour sa part, la dimension poétique du film et pense que

Olmi fait le choix le plus beau, le plus audacieux: il retrouve un merveilleux, là où les images n'ont ni origine, ni fin.¹⁶

Alain Masson écrit que la valeur du film tient à "la contradiction, ou du moins la tension, entre ses aspects réalistes et son mouvement poétique."¹⁷ Pour Jean-René Ethier, le film n'est pas seulement "une immense fresque de la vie paysanne à la fin du siècle dernier pas plus qu'il n'est une simple reconstitution en costumes et décors

¹³ *Positif*, n° 195-196 (juillet-août 1977): 92

¹⁴ Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur* 655 (30 mai 1977): 91.

¹⁵ *Cinematographe*, n° 39 (juin 1978): 20.

¹⁶ Bernard Boland in *Les Cahiers du Cinéma*, 290-291 (juillet-août 1978): 26.

¹⁷ *Positif* 210 (septembre 1978): 2.

garantis d'époque, c'est avant tout la compréhension profonde, l'approche attentive d'une civilisation maintenant perdue."¹⁸

Les débats idéologiques

La lecture des citations précédentes témoigne non seulement d'appréciations esthétiques différentes de la part des critiques, mais également d'a priori idéologiques. Ce qui n'est que chose normale! En effet, de la même façon que les réalisateurs voient et analysent la réalité environnante selon des perspectives différentes, les critiques--qui témoignent, d'une certaine façon, pour l'ensemble de la société--sont bien évidemment aussi autorisés à leur propres parti-pris. Il va sans dire que dans la société italienne de l'époque, fortement idéologisée, ces préjugés furent portés à un réel paroxysme et c'est ainsi que les trois films furent pris au coeur de débats qui engageaient l'ensemble de la société et qui touchaient à des questions d'ordre culturel et politique, bien davantage qu'à des questions d'ordre esthétique.

Novecento, en particulier, eut à souffrir d'une critique souvent teintée d'idéologisme primaire, laquelle reprochait à Bertolucci d'avoir utilisé des capitaux américains pour réaliser un film ayant pour thème les luttes paysannes dans une perspective communiste. Reproche que Bertolucci ne rejette pas mais qu'il considère comme dérisoire et simpliste.

Novecento est le grossissement de toutes les contradictions dans lesquelles nous (réalisateurs) nous nous mouvons et faisons des films. J'ai délibérément utilisé des vrais paysans et des stars d'Hollywood comme éléments dialectiques d'une telle contradiction. La poésie et la prose, la dialectique entre les drapeaux

¹⁸ *Relations* n° 440, (septembre 1978): 252.

rouges et les dollars américains. J'ai miné ce monument avec des explosifs tellement forts que cela menace de détruire tout ce qu'il y a autour.¹⁹

La carrière italienne du film fut marquée par un rejet du Parti communiste italien, auquel le film était dédié " plus sincèrement que secrètement"²⁰, et par des problèmes avec la censure.

Au cours d'une projection-débat, organisée par le journal *Paese Sera*, les principaux dirigeants du PCI présents se déclarèrent émus et touchés par le premier acte, tout en rejetant violemment le deuxième acte, tout particulièrement la séquence du procès du patron, arguant du fait que cette séquence était historiquement fausse. Au sein même du Parti, il y eut opposition entre les jeunes de la Federazione Giovani Communisti Italiani (FGCI) qui souhaitaient défendre le film et les chefs historiques qui le refusaient.

À la télévision, Amendola déclara que *1900* ne lui plaisait pas.

Bernardo Bertolucci se montra très affecté de ce rejet, d'autant plus que:

On ne doit pas oublier que nous étions en 1976, au moment où Berlinguer essayait de réussir son "compromis historique": les rapports entre Olmo et Alfredo sont avant tout des rapports de nécessité et la nécessité, c'est aussi l'illustration du compromis historique²¹.

Par ailleurs, le premier acte fut interdit, dès sa sortie, en raison de trois scènes jugées "obscènes", entre autres, celle de la défloration d'Ada et celle où Olmo et Alfredo partagent le lit de la jeune épileptique (Neve). Cette intervention de la censure

¹⁹ Bernardo Bertolucci, entrevue par Giovanna di Bernarda, dans *Cinéaste*, vol. II, n° 4 (Winter 1976-77), 5.

²⁰ E. Ungari et D. Ranvaud, *op.cit.*, 131.

²¹ E. Ungari et D. Ranvaud, *op.cit.*, 132.

causa bien des remous et de nombreux journaux protestèrent de façon véhémence, parmi eux *l'Unità* qui parla d'une intervention incroyable et répressive de la censure, alors que *Paese Sera* parla d'interdiction par des incompetents.

Padre padrone fut pris au coeur de débats idéologiques concernant l'utilisation des dialectes et l'image de la Sardaigne: Gavino Ledda lui-même y participa. Tout d'abord favorable au film, il s'opposa ensuite à Guido Aristarco lors d'un débat organisé par l'Institut du Cinéma et du Spectacle de l'Université de Turin. Au cours de ce débat, Ledda protesta violemment contre l'opération de transformation que les Taviani avaient effectuée sur le personnage de la mère, laquelle, selon lui, ne présente aucune résonance avec une mère sarde et dont il déplore les gesticulations hystériques. Cette réaction est, aux dires des Taviani, à l'opposé de celle que Gavino Ledda avait eue lorsqu'il a vu le film pour la première fois.

(...) en voyant le film, Gavino Ledda s'est étonné de la façon dont la femme apparaissait dans le film. Il l'a trouvée à la fois très différente de son livre et, en même temps, tout à fait identique. Il a même ajouté: "La femme que vous décrivez n'est pas la femme que j'ai décrite mais la femme que je décrirai bientôt, car je suis d'accord avec vous: la femme sarde m'intéresse non pas en tant que liée au passé mais comme elle est aujourd'hui et comme elle sera demain, telle qu'en somme elle est dans votre film"²².

Le critique sarde Giovanni Campus qualifie le film des Taviani d'entreprise hautement intellectuelle qui ne tient aucun compte des réalités sardes et ne propose aucune réflexion ni historique, ni sociologique, ni géographique précise.

La réception de *L'albero degli zoccoli* a, quant à elle, fait l'objet, outre de nombreux articles, d'un ouvrage collectif qui regroupe des commentaires d'intellectuels

²² C. Biegalski et C. Depuyper, *op.cit.*, 13

italiens: médecins, historiens, critiques, prêtres et artistes.²³ Le principal point de dissension entre les différents intervenants concerne le supposé engagement idéologique du film. Certains déclarent qu'Olmi propose une vision simpliste de la vie paysanne et ne fait aucun cas des réalités sociologiques et historiques de l'époque omettant, par exemple, de mentionner les regroupements d'associations catholiques, pourtant nombreuses, à cette époque, dans la région de Bergame. D'autres, au contraire, accusent Olmi de visées propagandistes et de ses affinités avec le mouvement intégriste *Comunione e Liberazione*.²⁴ D'autres encore lui reprochent de proposer une idéologie pré-manzonienne du renoncement car tous les paysans qu'il présente sont des êtres passifs qui acceptent, sans se rebeller, la dure loi du patron-proprétaire. Les critiques les plus virulentes sont prononcées par Ferdinando Camon qui accuse Olmi d'avoir fait un film dangereux parce que "proposant et soutenant une morale qui ne sert à l'auteur qu'à perpétuer l'état de misère et de souffrance qui existait à cette époque."²⁵

Toute cette situation--critique divisée, condamnation de certains films en vertu de parti-pris idéologiques--n'est pas sans nous rappeler le phénomène de dénigrement quasi-généralisé qui frappa les films et les auteurs néoréalistes dès la fin des années quarante et le tout début des années cinquante. Dénigrement qui, en fonction des a

²³ Gian Piero dell'Acqua, Moizzi Editore, *L'albero degli zoccoli nell'Italia 1978*, (Milano: collana a cura di Marco di Poli, 1978).

²⁴ Mouvement catholique intégriste. Pour de plus amples renseignements sur ce mouvement, se reporter aux entrevues de Mino Argentieri et du Père Virgilio Fantuzzi.

²⁵ Ferdinando Camon *Il punto debole del film* (Il Giorno, 19 ott. 1978) in Gian Piero dell'Acqua, *op.cit.*, 112-113.

priori idéologiques de chacun, s'exerçait soit contre certains films, qu'on accusait d'avoir trahi l'idéal néoréaliste, soit contre l'ensemble du mouvement, accusé de ne pas s'inscrire dans une idéologie précise--le marxisme en l'occurrence--et de ne pas proposer de solution, trahissant ainsi ce qui aurait dû être sa vocation révolutionnaire.

LE NÉORÉALISME ET SES RAPPORTS AVEC LE POLITIQUE

Le néoréalisme: un exemple de cinéma engagé et social

Le néoréalisme s'est développé à l'immédiat après-guerre, en Italie. Pour Luigi Chiarini, le néoréalisme est le terme dont on désigne

le mouvement de la cinématographie italienne développé dans l'immédiat après-guerre (1945-1950) qui partit de l'occupation nazie, de la lutte menée par la résistance et, d'une manière générale, de la tragédie du peuple italien consécutive à la chute du fascisme et à la défaite militaire--mouvement qui a tendu à une étude courageuse, au point de vue humain, de la société italienne, en dehors même de toute idéologie politique précise"²⁶.

Ce mouvement cinématographique regroupait et qualifiait un certain nombre de films tournés, en Italie, dans les années quarante, dans lesquels se retrouvaient certaines caractéristiques communes, telles que: un engagement éthique à faire connaître la vérité, l'affirmation d'une certaine responsabilité sociale, un intérêt passionné et amoureux pour des personnages ordinaires, issus d'un milieu social habituellement défavorisé, la prédilection pour des histoires quotidiennes et banales, une rigueur toute documentariste dans la brutale exposition des faits, une facture simple et génératrice d'authenticité.

²⁶ in *L'Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VII, (EDS, 1957).

Le néoréalisme n'est pas une école, c'est un mouvement surgi des bouleversements de l'histoire italienne. Politiquement, socialement et culturellement, le néoréalisme est donc lié à un moment historique précis, et à la volonté, voire même la nécessité, qu'avaient les cinéastes de l'époque--contraints au silence depuis quelque vingt ans--de porter témoignage sur le temps présent et le proche passé. Cesare Zavattini associe l'émergence et la vigueur du néoréalisme au fascisme et à la guerre de libération qui suivit, expérience traumatisante et commune à tous.

Si la guerre fut pour l'histoire et pour la conscience italiennes un événement capital et qui influença toutes les formes de l'art, ce fut aussi un événement capital pour chacun de nous en particulier. Ce qui se passait en moi se passait aussi en beaucoup d'autres. S'il a été possible qu'en 1945 le cinéma italien fasse preuve d'une intimité aussi complète et étonnante avec les faits qui, chaque matin et chaque soir, s'offraient à nous comme s'ouvrent des boîtes à surprise, cela nous le devons à l'expérience que nous avons vécue.²⁷

Face à la catastrophe qu'ils venaient de vivre, de nombreux cinéastes qui avaient des points de vue sur le monde non seulement différents, mais souvent carrément opposés, se trouvèrent soudain unis par des conceptions très proches, et dénuées de conceptions idéologiques. Les cinéastes en conviennent d'ailleurs aisément: que ce soit Federico Fellini, pour qui "le néoréalisme est une façon de voir la réalité sans aucun préjugé, sans l'intervention des conventions--en se plaçant en face de la réalité sans idées préconçues (...)", ou Alberto Lattuada, qui pense que c'est "un cinéma pauvre et fort [qui a] beaucoup de choses à dire, rapidement et à haute voix, sans hypocrisie, (...) un cinéma sans préjugés, très personnel et non commercial,

²⁷ C. Zavattini, "Interventions à l'enquête de l'Université radiophonique internationale", *La Table ronde*, n° 149, (mai 1960): 87, 80, 75 cité par F. Debreczeni, *op.cit.*, 34.

un cinéma d'une réelle foi dans son langage, moyen d'éducation et de progrès social"²⁸. Cette caractéristique est confirmée par le critique Luigi Chianni pour qui

Les prises des positions des cinéastes n'étaient pas, pour ainsi dire, préconstituées au moyen de schémas idéologiques[...]; elles furent déterminées par la réalité historique et sociale découverte avec la camera.²⁹

La critique italienne et "l'involution" néoréaliste

À la fin de la guerre, les intellectuels italiens ont voulu établir des liens plus tangibles entre le politique et le culturel, et souhaité s'impliquer de façon plus active dans la vie de leur pays. Le fascisme, la guerre et l'occupation allemande suscitèrent chez nombre d'entre eux un douloureux examen de conscience, à partir duquel se fit sentir l'impérieuse nécessité d'un engagement à la fois culturel (le néoréalisme) et politique (l'antifascisme et la Résistance). François Debreczeni le souligne avec pertinence:

À l'origine même du nouvel essor du cinéma italien de l'après-guerre se trouve donc un synchronisme politique qui prit la forme de l'unité nationale contre l'occupation allemande et le fascisme (...) ³⁰.

Guidés par un même enthousiasme anti-fasciste, ils ont toutefois échoué à analyser les origines de classe du fascisme qu'ils ont, à la suite de Benedetto Croce, interprété comme une perversion momentanée et comme une simple parenthèse dans l'histoire

²⁸ "Le cinéma néoréaliste par ses auteurs", *Études cinématographiques*, n° 32-35, 79-80.

²⁹ "Discorso sul realismo", conférence prononcée à Bari le 11 avril 1950 cité dans *Le néoréalisme vu par les critiques*, op.cit., 85-86.

³⁰ F. Debreczeni, "Origines et évolution du néoréalisme" in *Études Cinématographiques*, n° 32-35, 35.

italienne. Persuadés que le fascisme était un phénomène a-culturel, ils en déduisirent que la culture était essentiellement anti-fasciste et eurent la naïveté de croire qu'elle était demeurée neutre. La culture anti-fasciste dont le néoréalisme constitue l'expression la plus cohérente et la plus élaborée³¹ se fondait sur trois principes essentiels qui sont: la foi dans le progrès, l'humanisme et la lutte pour une plus grande justice, et se caractérisait, d'une part, par un ardent désir de renouveau et, d'autre part, par une volonté très ferme d'établir de nouveaux rapports entre la culture et la praxis. Elle était également limitée dans la mesure où elle échouait à effectuer une rupture avec le passé et se donnait une fonction vaguement humaniste.

Cette belle unanimité n'eut qu'un temps--fort bref d'ailleurs--et bientôt des discussions passionnées divisèrent cinéastes et critiques qui tentaient de définir le néoréalisme. Deux thèses s'opposaient: l'une d'obédience marxiste et l'autre de tendance idéaliste, fortement imprégnée de l'enseignement de Benedetto Croce. Pour les marxistes, l'accent est mis sur le contenu social et politique du film, sur la présentation d'une manière critique de la réalité sociale, dans le but avoué d'entraîner des changements politiques et sociaux. La critique marxiste assigne donc une fonction sociale, voire même révolutionnaire au néoréalisme. En revanche, la critique idéaliste souligne l'aspect humain des films et les valeurs morales. Elle insiste également sur

³¹ Pour une étude du néoréalisme dans ses rapports avec la critique et la politique, on consultera avec profit Guido Aristarco, "Marx, le cinéma et la critique de film", in *Etudes cinématographiques* n° 88-92, (Paris, 1972), "Le néo-réalisme italien: bilan de la critique" in *Etudes cinématographiques*, n° 32-35, (Paris, été 1964) et Mario Cannella, "Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Criticism of Neo-Realism", in *Screen*, Vol.14, n° 4 (London: Winter 1973-74).

une présentation des faits qui privilégierait l'apparence des choses: le sens jaillissant de lui-même et non pas d'une analyse intellectuelle préalable. La critique d'obédience marxiste déplore que ce mouvement cinématographique ait échoué à analyser les conditions sociales dans lesquelles se débattent les personnages, et l'accuse de se contenter de dénoncer certains faits injustes au nom d'un sentimentalisme souvent moralisant et, en fin de compte, totalement impuissant dans la mesure où il ne propose pas de solution. Pour Mario Canella³², le néoréalisme est le point de référence qui permet d'établir, d'une part, le contenu et la formation de la critique cinématographique italienne et ses relations avec la culture de l'après-guerre et, d'autre part, l'incapacité de cette même culture à promouvoir un renouvellement culturel qualitatif, c'est à dire générateur d'un changement fondamental, face à la crise du néoréalisme et sa future involution. En effet, selon lui, l'échec du néoréalisme est directement lié à la formation de la critique de l'époque qui n'a pas réussi à ancrer ce phénomène culturel et artistique dans une idéologie spécifique. D'après Canella, le néoréalisme, en fin de compte, est donc un mouvement idéaliste qui prêche des valeurs sentimentales bourgeoises et qui n'opère jamais une remise en question fondamentale de la réalité socio-politique présentée par les films: ceci expliquerait cela, en l'occurrence la reprise en mains de l'Italie restaurée par les forces conservatrices.

³² Mario Canella in "Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Criticism of Neorealism", *Screen*, Vol. XIV, n° 4 (Winter 1973-74): 5-60.

L'évolution de la situation politique

L'involution du néoréalisme est liée également à l'évolution de la vie sociale et politique du pays. Avec l'avenement de la République, en 1946, et la prise de pouvoir par la Démocratie chrétienne, le néoréalisme s'est très rapidement heurté aux pressions exercées par le nouvel «establishment» juste restauré et à l'indifférence, voire même à l'hostilité du public italien, qui préférait aux films néoréalistes les films américains dont les importations, ne cessant de croître, contrôlaient, entre 1945 et 1950, plus des deux tiers du marché italien. En 1953, lors d'un congrès sur le néoréalisme qui s'est tenu à Parme, les intervenants ont violemment dénoncé la crise économique qui frappait gravement l'industrie cinématographique italienne, suite à la concurrence des films américains. Il faut, en effet, souligner qu'en 1946, l'Italie produisit seulement soixante-deux films, alors que, dans le même temps, elle en importait huit cent cinquante, dont six-cents de nationalité américaine.

Il est vrai que les films néoréalistes, avec leurs intrigues minimalistes et leur prédilection pour les gens issus de milieu modeste, étaient loin de répondre aux goûts esthétiques et cinématographiques de l'Italie de l'époque, pays où les États-Unis renforçaient leur présence par tous les moyens et dans tous les secteurs. Les nouveaux dirigeants de l'Italie restaurée prirent très rapidement des séries de mesures qui pénalisaient de fait le cinéma néoréaliste. La loi Andreotti, promulguée en décembre 1949, permettait une meilleure distribution des films néoréalistes mais les privait, en revanche, d'une source importante de revenus. En effet, cette loi créait la Direction Générale du spectacle, laquelle finançait des films (ceux qu'elle jugeait

"convenables") mais elle mettait aussi en place, au sein même de cette structure, un organisme qui censurait à l'exportation ceux "infectes" par l'esprit du neorealisme.

Il est indéniable que le changement essentiel d'orientation qui, très rapidement, transforme le néoréalisme en néoréalisme rose s'explique, en partie, par des pressions officielles à l'origine desquelles on trouve une lettre ouverte de Giulio Andreotti, alors sous-secrétaire d'État aux spectacles, à Vittorio de Sica. Dans cette lettre, l'homme politique fait appel à la responsabilité civique du cinéaste:

Nous demandons à l'homme de culture d'être conscient de sa responsabilité sociale qui ne devrait pas se limiter à décrire les plaies et les misères d'un système et d'une génération. S'il est exact qu'il est possible de lutter contre le mal en exposant ses aspects les plus misérables, il est également vrai que de Sica a rendu un mauvais service à son pays si les gens partout de par le monde devaient commencer à penser que l'Italie du milieu du vingtième siècle ressemble à celle montrée dans *Umberto D.*³³

Confrontés à la désaffection du public, aux pressions officielles, mais aussi à la nécessité d'aller au delà de leur première expérience néoréaliste, les cinéastes italiens ont alors tenté d'explorer des voies stylistiques et thématiques nouvelles, correspondant mieux à la réalité du moment.

La crise du néo-réalisme est due précisément à l'épuisement de la réalité particulière qui avait caractérisé l'occupation allemande et l'après-guerre de notre pays et dont l'expression cinématographique requérait un style retenu, presque à caractère documentaire, qui est totalement inadéquat à la représentation de la nouvelle réalité, c'est-à-dire de la matière qui s'offre aux cinéastes³⁴.

de dire Vittorio De Sica.

³³ Cité par David Overby in *Springtime in Italy: a reader on Neo-realism*, (Archon Books, 1978), 29.

³⁴ V. De Sica cité dans L. Chiarini, *Il film nella battaglia delle idee*, (Rome: Fratelli Bocca, 1954), 143, in F. Debrenzen, *op.cit.*, 49.

LES ANNÉES SOIXANTE-DIX: UNE SOCIÉTÉ IDÉOLOGISÉE À L'EXTRÊME

Depuis le début des années cinquante, la société italienne a beaucoup évolué et souvent de façon très brutale, passant, presque sans transition, des ruines et de la misère noire de l'après-guerre à l'opulence des années du miracle économique. Cette évolution a entraîné des modifications notoires du tissu social et amené des problèmes nouveaux comme la corruption, les scandales financiers, la délinquance ou le terrorisme.

Les dissensions à gauche

Dans les années soixante et soixante-dix, l'Italie a traversé une période intense d'activités politiques et sociales, période qui a débouché sur une crise des valeurs et une radicale remise en question de la société traditionnelle italienne. Sur le plan politique, cette crise provenait d'une radicalisation de la politique de gauche, avec la scission du Parti socialiste (PSI) et la formation du Parti socialiste d'unité prolétarienne (PSIUP). À droite, la Démocratie chrétienne, favorable, dès le début des années soixante, à une politique d'ouverture à gauche, voit son rôle électoral considérablement diminué (en 1976 la DC obtient son score le plus bas avec seulement 35,3% des voix), mais elle réussit pourtant à conserver son rôle de leader en prônant des valeurs modérées et en décidant de demeurer dans l'OTAN. En 1973, le PCI propose le "Compromis historique": une déclaration dans laquelle il s'engage à ne pas gêner l'action gouvernementale et à l'aider à maintenir la démocratie. Au milieu des années

soixante-dix, la gauche italienne semble concrétiser tous les espoirs progressistes.

C'est, du moins, l'analyse que font les Taviani de la situation.

(...) à la suite des élections du 20 juin 1976, marquées par une progression de toutes les forces de gauche, toute notre situation politique nationale est tournée entièrement vers la recherche de perspectives. Depuis ces élections, les forces politiques de la gauche se posent le problème des perspectives concrètes. D'un côté, il y a le PCI qui propose le compromis historique, et de l'autre, l'extrême gauche qui propose le gouvernement de la gauche seule. Ces deux propositions peuvent sembler et sont peut-être antagonistes, mais ce qui les rend communes, c'est le fait que l'on est en train de passer du moment de l'opposition au moment de la construction. Le mot d'ordre aujourd'hui, c'est " Commençons dès à présent à opérer directement ", que ce soit sous la forme proposée par le PCI, et qui peut sembler plus rationnelle, ou sous la forme proposée par l'extrême gauche. Mais, en tout cas, ce sont là toutes les deux des propositions on ne peut plus opérationnelles.³⁵

Pourtant, après les élections de 1976 qui avaient porté en avant le Parti communiste italien (de nombreux électeurs non-communistes ayant néanmoins voté pour le PCI qui représentait, à ce moment-là, l'espoir d'une politique active, pouvant aboutir à un changement de société), l'influence de la gauche n'a cessé de diminuer. En 1978, le PCI décide de participer à un gouvernement de coalition: le même jour (16 mars) Aldo Moro est kidnappé par les Brigades Rouges. Dès 1979, le PCI accuse un recul certain dû, sans doute, à ce qui a été perçu comme une politique de modération et une propension au compromis. En veillant très activement à la promotion de l'Eurocommunisme, qui est une voie réformiste vers la mise en place du socialisme et non pas une voie révolutionnaire, il perdit ses électeurs les plus militants. L'Eurocommunisme peut, en effet, être défini comme un effort cohérent, de la part des partis communistes occidentaux, pour éviter d'accroître l'influence de l'Union Soviétique et

³⁵ C. Biegalski et C. Depuyper, *op.cit.*, 20.

tenter de trouver une voie européenne au socialisme, voie qui permettrait à la fois le développement et la mise en valeur des meilleures traditions politiques et culturelles, tout en respectant l'identité politique et culturelle de chacun des pays, en assurant la promotion des réformes sociales essentielles et en préservant la démocratie. En revanche, la Démocratie chrétienne réussit à accroître son importance en tablant sur la peur du terrorisme qui culminait avec l'assassinat d'Aldo Moro.

Par ailleurs, l'action syndicale évolue elle aussi. Elle est extrêmement puissante--tout particulièrement celle menée par la Confederazione generale italiana del lavoro (CGIL), affiliée au Parti communiste italien (PCI). Pour répondre adéquatement aux changements de la société italienne, elle s'organise autour de la restructuration de nombreux organismes d'état selon des perspectives corporatistes.

Sur le plan culturel, les dissensions sont également importantes, en particulier sur la définition du rôle de la critique cinématographique où, selon Guido Aristarco, la polémique est redevenue particulièrement aiguë. Cette polémique

(...) a ouvert la voie à des tentatives pour ré-examiner les critères essentiels de la méthode lukascienne, ses limites, ses vertus et les lignes d'une pensée qui ambitionne une plus grande compréhension du réel³⁶.

Ces polémiques sont particulièrement vives au sein de la critique d'obédience marxiste accusée, entre autres, de méconnaître l'importance, dans une perspective culturelle, des questions liées au langage cinématographique et de tenir le concept de réalisme critique pour l'unique norme de jugement critique. Cette attitude s'apparente

³⁶ Guido Aristarco "Marx, le cinema et la critique de film" in *Études Cinématographiques*, n° 88-92 (Paris: Lettres Modernes, 1972), 58.

au phénomène enregistré à l'immédiat après-guerre où la critique de l'époque, face au déclin et au dépérissement du néoréalisme, s'était divisée et avait ressenti la nécessité de réexaminer certaines positions idéologiques. Dans les années soixante-dix, la critique, trop fortement idéologisée, échoua à se mobiliser pour défendre le cinéma rural qui représentait pourtant alors le meilleur héritage du néoréalisme. Cette extrême idéologisation qui touche toutes les composantes de la société italienne de cette époque explique d'une part l'incapacité de ce cinéma engagé et militant à se survivre voire même à se dépasser, d'autre part l'impossibilité de la société dans son ensemble à se mobiliser pour une action politique commune.

CONCLUSION

Le cinéma rural italien des années soixante-dix marque l'apogée de la production de cette époque. Pourtant force est de le reconnaître, cette aventure magnifique n'a vécu qu'un temps, plutôt bref d'ailleurs! Depuis lors, le cinéma italien a enregistré une chute importante tant quantitative que qualitative.

Le cinéma rural: dernier avatar du néoréalisme?

Dès le milieu des années soixante-dix, le cinéma italien commence à abandonner les sujets politiques et sociaux pour se consacrer davantage à un cinéma de divertissement et d'introspection. Ce cinéma commercial est caractérisé par une diversité stimulante et une grande vitalité, assurée en particulier par ce qu'on appelle la comédie italienne et que Jean A. Gili définit ainsi:

une forme très élaborée de comédie de mœurs, comédie dans laquelle le dosage de drôlerie et de sérieux repose sur une subtilité d'agencement qui fait cohabiter l'humour le plus efficace et l'engagement politique le plus déterminé.¹

La production se heurte à des nécessités économiques croissantes, accusant une chute dramatique: environ cinquante films de moins au cours de la saison 1977-78

¹ in *Dictionnaire du Cinéma*, sous la direction de Jean Loup Passek (Paris: Éditions Larousse, 1986), 343.

alors qu'on assiste à un retour en force des productions américaines². De plus, la libération des ondes télévisuelles, en 1976, eut des conséquences multiples et variées, y compris au chapitre politique³ et, bien évidemment, au plan culturel. Cette mesure occasionna la multiplication considérable du nombre des chaînes de télévision d'où une consommation croissante de films par le petit écran. Cela entraîna une réduction importante du nombre de spectateurs qui passa de 513 millions en 1975 pour s'écrouler à 242 millions en 1980. Cette mesure eut également d'autres conséquences, sans doute un peu plus longues à se manifester mais dont les effets furent tout aussi désastreux (concurrence féroce entre les réseaux, course à l'audimat et son corollaire le nivellement qualitatif à la baisse). La télévision publique qui avait eu une influence très positive sur la santé du cinéma italien⁴ en produisant seule ou en co-production avec des sociétés privées des projets ambitieux se voit contrainte, elle aussi, de réviser ses critères pour satisfaire à des objectifs commerciaux. Au milieu des années soixante-dix, meurent plusieurs maîtres du cinéma italien: Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, sans oublier Pier Paolo Pasolini, sauvagement

² En 1977-78, sur les dix meilleurs films classés au box-office, on compte six films américains, trois italiens et un anglais. L'année précédente, la proportion était exactement l'inverse (7 films italiens, 3 américains).

³ Conséquences qui se font sentir encore aujourd'hui--oserions-nous surtout!--où Silvio Berlusconi, un des plus grands patrons de presse et de communication, propriétaire de plusieurs chaînes de télévision privées, surnommé par certains le "fossoyeur du cinéma italien", vient d'être nommé Président du Conseil (juin 1994) après une campagne-éclair qui, en quelques mois, éliminait du paysage politique italien les principaux partis traditionnels.

⁴ La RAI, ne l'oublions pas, n'avait pas hésité à produire des films tels que *La strategia del ragno* (B. Bertolucci), *Padre padrone* (P. et V. Taviani), *L'albero degli zoccoli* (E. Olmi), des films qui n'auraient jamais pu voir le jour sans elle.

assassiné sur la plage d'Ostie. D'après Adriano Aprà, cette période a correspondu à un vide dans la production et à la survalorisation de certains auteurs. Selon lui,

La mort de Visconti, Germi, Pasolini fait, par exemple, que des cinéastes comme Scola, voire même les Taviani ont eu plus de succès qu'ils ne le méritaient vraiment⁵.

Les signes tangibles d'un renouvellement massif et cohérent tardent à venir. Certes, il y a bien ici et là des percées, un film intéressant, un jeune cinéaste prometteur: Nanni Moretti, Maurizio Nichetti, Salvatore Piscicelli, par exemple. Mais aussi stimulantes soient-elles, ces expériences demeurent sporadiques et ce n'est certainement pas un hasard si, à la fin des années soixante dix et à l'orée des années quatre-vingt, le meilleur de la production cinématographique italienne reste le fait de créateurs (cinéastes, scénaristes, comédiens) qui sont souvent en activité depuis plusieurs dizaines d'années⁶. Parallèlement à ce cinéma de vétérans, on trouve également des films réalisés par de jeunes auteurs, ainsi *Ricomincio da tre* signé du napolitain Massimo Troisi⁷ qui réussit, en 1976, à se classer deuxième au box office.

⁵ Entretien inédit avec A. Aprà, Rome, 18 juin 1985.

⁶ Mario Monicelli signe, en 1976, *Amici miei*, le plus gros succès de l'année et récidive, un an plus tard, avec *Un borghese piccolo, piccolo*, mettant en vedette Alberto Sordi. Dino Risi signe *Anima persa* et *La stanza del vescovo*, deux autres très gros succès.

⁷ Décédé en mai 1994 à l'âge de 41 ans des suites d'une maladie cardiaque. Massimo Troisi forme avec l'autre napolitain Francesco Nuti, le romain Carlo Verdone et le toscan Roberto Begnini un carré d'as d'auteurs-acteurs qui signent quelques-uns des films les plus drôles et les plus intéressants de ces années-là.

Nous croyons donc que le cinéma rural italien des années soixante-dix représente un sommet de la production de cette époque. Plus important encore, il se propose comme le dernier avatar d'un cinéma en symbiose avec la situation sociale et politique environnante, comme un cinéma engagé et revendicateur. Dans sa volonté farouche de dénoncer les injustices les plus flagrantes, il se présente comme l'héritier du néoréalisme. À l'instar de son illustre prédécesseur, il n'échappe pas aux contradictions. Comme lui, il a signalé une crise et témoigné éloquemment des déchirures d'une époque troublée. Le cinéma rural italien des années soixante-dix a indéniablement marqué un moment de très grande force et de formidable cohérence dans l'évolution de la cinématographie italienne. Il a également donné l'occasion aux cinéastes susmentionnés de nous offrir leurs meilleurs films, sans doute ceux dans lesquels ils se sont le plus investis et sentis les plus engagés.

Est-il lié à un moment particulier de l'histoire italienne? Nous ne saurions l'affirmer. En revanche il ne nous surprend pas que, face à la société de l'époque déchirée par le terrorisme, secouée par des difficultés de tous ordres, le cinéma de cette époque se soit tourné sur son passé pour tenter de mieux comprendre la situation présente. Pour conclure, nous nous associerons avec le critique Adriano Aprà pour dire que les trois films étudiés ci-dessus, sans nécessairement représenter--symboliquement ou réellement--quelque chose de lié à l'époque

(...) veulent dire certaines choses, font confiance à certaines idées. Par leur côté épique, ils pourraient être considérés comme des dernières tentatives, par rapport à une époque qui voulait imposer une certaine clarté. Ces trois films

représentent les dernières tentatives pour expliquer quelque chose, pour représenter un modèle idéologique⁸.

La production des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt dix se signale par une profonde dichotomie avec, d'une part, des produits novateurs qui n'arrivent pas à trouver le public auquel ils sont destinés, d'autre part, des produits de consommation courante dont le niveau ne cesse de baisser. Sur le plan thématique, il y a prolifération des genres: de la comédie à l'italienne, très essoufflée en ce moment, au drame politique et social⁹, en passant par la comédie sentimentale et nostalgique, dont les deux meilleurs représentants sont Francesca Archibugi et Gabriele Salvatores.¹⁰ D'autres cinéastes, plus âgés, poursuivent avec détermination et discrétion une carrière marquée au sceau d'une qualité constante.¹¹ Pourtant, si l'on

⁸ A. Aprà, entretien inédit, Rome, 18 juin 1985.

⁹ Marco Risi et Ricky Tognazzi sont tout particulièrement intéressés par les thèmes sociaux et d'actualité: la délinquance, le hooliganisme. En 1989, M. Risi signe un très beau film *Mery per sempre*: deux ans plus tard, il en réalise la suite *Ragazzi fuori* qui déçoit terriblement. Alors que le premier film, tourné avec des acteurs pris dans les rues de Palerme, se signalait par une rigueur toute documentaire et une grande sobriété, le deuxième, tourné selon les mêmes principes, est parsemé de scènes de violence qui ne réussissent jamais à convaincre. R. Tognazzi signe, quant à lui, un film lourdement démonstratif sur les conflits opposant les supporters de deux équipes de football, *Ultra* (1990).

¹⁰ *Verso sera* de F. Archibugi a le mérite de se pencher sur le passé très proche de l'Italie, celui du milieu des années 70 et de s'interroger sur le phénomène du terrorisme. Gabriele Salvatores, lui, s'intéresse à l'amitié masculine que ce soit dans *Turnè* ou dans *Mediterraneo*, chronique douce-amère sur le désir de se soustraire à toute obligation sociale.

¹¹ Fabio Carpi, Pupi Avati, Giuseppe Bertolucci comptent parmi ces cinéastes. Il faut signaler aussi Gianni Amelio qui, au cours des trois dernières années, a signé deux des plus beaux films italiens récents, des films sobres, forts et engagés: *Porte aperte* et *Ladro di bambini*.

peut noter quelques points de satisfaction, force est d'admettre qu'aucun auteur ne réussit à convaincre définitivement, hormis, peut-être, l'exception magistrale de Nanni Moretti¹².

BERTOLUCCI, TAVIANI, OLMI: LA RURALITÉ ET APRÈS?

Dans le contexte actuel de la production cinématographique, en Italie, il apparaît intéressant de voir comment la carrière des réalisateurs qui ont fait l'objet de cette étude a évolué. Bernardo Bertolucci, les Frères Taviani et Ermanno Olmi ont beaucoup tourné depuis les années 70.

Après deux autres films, tournés en Italie, *Luna* (1979) et *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981) qui décrit la réalité sociale stérile de la bourgeoisie contemporaine, Bernardo Bertolucci, déçu par l'accueil critique extrêmement réservé

¹² Nanni Moretti est né à Brunico, en 1953. Auteur, acteur, réalisateur et producteur, il a pris, en peu de temps, une place considérable dans le paysage cinématographique italien. Il débute par un certain nombre de courts et moyens métrages (*Come parli frate?*, 1974). En 1977, il réalise, en super-huit, un film à très petit budget, intitulé *Io sono un autatirco*, véritable manifeste d'une génération (celle de Moretti lui-même né, en 1950). Gonflé ensuite en 16 mm., ce film à l'humour corrosif circule de manière presque clandestine et reçoit partout un accueil enthousiaste. L'année suivante, il réalise *Ecce bombo*, où son sens aigu de l'observation fait merveille. Ensuite, il signe *Sogni d'oro* (1981), satire compliquée d'un certain milieu italien, *Bianca* (1984), *La messa è finita* (1985), *Palombella rossa* (1987), tout en continuant à jouer dans ses propres films et dans ceux d'autres réalisateurs. En 1994, il présente en compétition officielle au Festival de Cannes un film en trois parties intitulé *Caro Diario* pour lequel il obtient le Prix de la mise en scène.

En quelques films, Moretti a réussi à créer un genre qui n'appartient qu'à lui, soit une comédie politique, froide et raffinée, hautement subjective quand elle n'est pas carrément nombriliste. Depuis quelques années, il est devenu producteur à part entière, en fondant la Sacher Films, une société qui n'hésite pas à s'engager dans des projets ambitieux et à produire de jeunes auteurs, comme Daniele Luchetti et d'autres.

qui a accueilli ces deux films et par des difficultés avec son producteur, se tourne alors vers d'autres cultures, espérant sans doute y trouver une nouvelle inspiration. C'est en Chine qu'il s'est d'abord expatrié, pour traiter de la biographie de Pu Yi, dernier empereur de Chine. Son film, *The Last Emperor* (1987), se signale par une mise en scène illustrative, articulée sur des retours en arrière. Il a ensuite choisi le Maroc, pour suivre les traces de l'écrivain Paul Bowles et réaliser *The Sheltering Sky*, un film intimiste qui décrit la lente érosion d'une âme en mal d'absolu et n'aboutit qu'à l'échec. Maladroit et confus, le film est parfois traversé de sublimes fulgurances stylistiques. C'est finalement dans les montagnes du Tibet que Bertolucci a trouvé l'inspiration pour *Little Buddha*, une illustration naive et grandiloquente de la vie de Bouddha qui présente des personnages et des situations conventionnels. À la suite de cette trilogie orientaliste qui ne manque pas de décevoir, il semblerait que Bertolucci songe à rentrer en Italie pour y tourner une troisième partie à *Novecento*.

Depuis *Padre padrone*, et en partie grâce au succès qu'il obtint, les Frères Taviani ont atteint une notoriété internationale, réalisant six autres films pour une filmographie totale de treize longs métrages. En 1979, ils réalisent *Il prato*, un film profondément pessimiste, voire même totalement désespéré, qui se présente comme une analyse douloureuse d'un constat social inscrit en plein cœur de l'italianité contemporaine pour dégager ce qui paralyse les sociétés occidentales au seuil de l'an 2000. Leurs deux films suivants, *La notte di San Lorenzo* (1981) et *Kaos* (1984) se déroulent l'un dans la campagne toscane, l'autre en Sicile. Dans ces trois films, les Taviani continuent à s'intéresser à la question de la ruralité. En 1987, ils tournent

Good Morning Babylon, un hommage reconnaissant à D. W. Griffith et au cinéma, abandonnant non seulement l'Italie mais aussi la ruralité. Avec *Il sole anche di notte* (1990) ils y reviennent, mais se détournent carrément du politique et de l'engagement collectif. Avec *Fiorile* (1993), ils reviennent à leur terrain cinématographique de prédilection: le conte et la légende. S'il est indéniable que leurs films les plus récents continuent à témoigner d'un indéfectible amour pour le médium cinéma, il faut reconnaître qu'ils ont totalement occulté le discours politique pour s'intéresser à un point qui leur tient à cœur: l'homme et son adéquation avec la nature.

Ermanno Olmi réalise, en 1983, un film audacieux sur la naissance du Christ intitulé *Cammina cammina* dans lequel il revendique le doute et le mouvement de l'amour humain contre les certitudes sclérosantes du dogme. *Lunga vita alla signora* (1987) se présente comme une allégorie sociale goguenarde. *La leggenda del santo bevitore* (1988) qui obtient le Lion d'Or au Festival de Venise, est une adaptation du roman homonyme de Joseph Roth alors que *Il segreto del bosco vecchio* (1993), adaptation d'un récit de Dino Buzzati, se présente comme un livre d'images joli mais souvent lourd et pénible. *Genesi* (1994) est le premier chapitre d'un film collectif sur la genèse¹³. Pour ce cinéaste, auteur à part entière de ses films, jaloux de son autonomie, on constate une évolution notoire puisqu'il change radicalement de méthode. Non seulement il va chercher ses sources d'inspiration chez des écrivains

¹³ Les deux derniers films de Ermanno Olmi n'ont jamais été distribués en France et nous n'avons donc pu les voir.

mais il accepte même de tourner à l'étranger (Paris), n'hésite pas à engager des acteurs professionnels et à travailler avec des sociétés de production privées.

Les quelques remarques qui précèdent ne représentent en rien une évaluation critique des oeuvres récentes des Bertolucci, Taviani ou Olmi, travail qui n'entre pas dans la logique de cette étude. Tout au plus servent-elles à signaler une continuation ou une évolution. Dans leurs films les plus récents, aucun de ces trois réalisateurs ne montre d'intérêt marqué pour la ruralité, encore moins pour la réalité sociale ou politique; et il devient très vite indéniable que l'espoir qui s'était manifesté dans ces films-là a disparu. Certes, ces auteurs continuent à travailler, mais leurs préoccupations ont changé et leurs films témoignent non seulement de leur évolution personnelle mais aussi de l'évolution de la société qui les entoure.

Ceci ne constitue pas en soi un phénomène extraordinaire et il nous a déjà été loisible d'observer de tels mouvements de crise et de revirement. Cette situation n'a rien de véritablement inquiétant tant il est vrai que l'art, mieux que n'importe quel phénix, sait toujours admirablement renaître de ses cendres. Ceci est tout particulièrement vrai du cinéma italien dont l'histoire, faite de creux et de bosses, témoigne d'une formidable capacité à se ressaisir et à se renouveler. Espérons-le au moins... Ce qui ne nous empêche pas de se rappeler ces quelques moments cinématographiques prometteurs des années soixante-dix avec une certaine nostalgie, même avec un certain regret.

ANNEXES

Les cinq annexes qui suivent complètent et précisent le travail de recherche présenté précédemment. Ce sont des documents de référence dont le but est, dans le cas des annexes 1 et 2, de suivre plus efficacement le travail d'analyse effectué dans les chapitres IV et V respectivement; dans le cas des annexes 3 et 4, d'apporter des points de vue différents du nôtre et de confirmer ou d'infirmier certaines de nos intuitions, tout en ouvrant des perspectives plus globales. L'annexe 5 se justifie d'elle-même.

L'annexe 1 comprend les résumés circonstanciés de chacun des trois films faisant l'objet de cette thèse. Nous avons établi ces résumés au niveau du contenu diégétique et en privilégiant un axe de lecture qui s'articule autour des conflits sociaux. Ces résumés présentent les événements principaux, tels qu'ils se déroulent dans le film, ainsi que quelques notations concernant les personnages, les lieux et les saisons. Ces résumés sont faits pour être lus en confrontation avec l'analyse de l'univers diégétique (chapitre IV).

L'annexe 2, quant à elle, présente les descriptions, sur le plan formel, de certains segments-clefs. La description de la bande image inclut un certain nombre d'éléments visuels: type et échelle de plans, décors, personnages, mouvements de la caméra et mouvements des personnages, éclairage,

cadrage et éléments de raccord. Ces descriptions s'avèrent utiles pour suivre avec efficacité l'analyse des éléments formels (chapitre V).

L'annexe 3 présente les entretiens inédits que les réalisateurs nous ont accordés, en 1985, lors de deux voyages que nous avons effectués, en Italie: ces entretiens apportent un témoignage des réalisateurs sur leurs films quelque dix ans après leur réalisation. De la même façon, l'annexe 5 présente les entrevues de certains journalistes et écrivains de cinéma. Ces entretiens permettent de mettre en perspective non seulement les films eux-mêmes, mais aussi leur position dans le cadre de la cinématographie italienne.

Pour terminer, l'annexe 6 présente les bio-filmographies des trois réalisateurs.

N.B. Pour faciliter la lecture, nous avons classé les résumés des films et la description des séquences dans le même ordre que celui dans lequel nous avons classé les films pour les étudier, ordre qui correspond à la date de leur réalisation. *Novecento* (1976), suivi de *Padre padrone* (1977) et enfin de *L'albero degli zoccoli* (1978). Nous avons suivi le même ordre pour les entrevues des réalisateurs et pour les bio-filmographies. En ce qui concerne les entrevues des journalistes, nous les avons classées par ordre alphabétique.

ANNEXE 1

RÉSUMÉ DES FILMS

NOVECENTO DE BERNARDO BERTOLUCCI

Ce film présente les chroniques juxtaposées de deux clans opposés : celui des patrons-propriétaires, d'une part, et celui des paysans-métayers, d'autre part, dans une grande ferme de l'Émilie-Romagne, pendant la première moitié du vingtième siècle. À travers les destins parallèles d'Olmo Dalco, paysan, et de Alfredo Berlinghieri, patron, le film retrace les convulsions de l'histoire italienne de 1900 à nos jours.

Le générique défile sur un tableau intitulé, "Il Quarto Stato", peint par un aristocrate socialiste piémontais, Pelizia da Volpedo; tableau qui, aux dires de Bernardo Bertolucci, est typique de l'iconographie du proto-socialisme avait été acheté par la Mairie de Milan sous l'administration socialiste de Caldara.

Le 25 avril 1945, les paysans émiliens prennent les armes pour se libérer de quelque vingt ans de pouvoir fasciste. La campagne émilienne scintille sous le soleil printanier : un jeune résistant marche d'un bon pas : il chante. Peu après, il s'écroule, mortellement blessé par des fascistes en fuite. Il meurt sans comprendre ce qui lui arrive car, pour lui, la guerre est finie. Sur ces entrefaites, arrive Tigre, un militant communiste, qui distribue des armes aux paysans : tous accourent, parmi eux Leonida, un jeune garçon qui veut tuer lui aussi. Après quelques hésitations, Tigre lui donne un fusil. Anita, perchée sur une meule de foin, aperçoit Attila et Regina qui s'enfuient, en poussant leurs bicyclettes chargées de valises et autres objets. En entendant ces deux noms, toutes les paysannes, armées de bâtons, de fourches et de pioches, se lancent à la poursuite des fuyards. Leonida se rend à la ferme où il arrête Alfredo Berlinghieri, le patron-propriétaire, qui prend son petit déjeuner, en écoutant la radio. À une question d'Alfredo, Leonida répond qu'il s'appelle Olmo, du nom du plus courageux. À ces mots, Alfredo se souvient et sur l'écran, s'inscrivent ces quelques mots : "De nombreuses années auparavant". Ainsi, débute le long flash-back qui constitue l'essentiel du film et qui raconte l'histoire d'Olmo et d'Alfredo, tous deux nés un même jour de l'année 1901, celle de la mort de Giuseppe Verdi, le compositeur d'opéra qui a le mieux exprimé les aspirations nationalistes italiennes et le mieux symbolisé l'esprit du Risorgimento.

A la ferme, Rosina accouche d'un garçon (Olmo), tandis qu'à Villa Berlinghieri, Eleonora met au monde un autre enfant mâle (Alfredo) "Premier Berlinghieri, vingtième siècle", se réjouit fierement son grand-père. Ce dernier, Alfredo Berlinghieri Sr. demande à Giovanni, le père de l'enfant nouveau-né, d'envoyer un télégramme à Ottavio, le frère aîné. Suor Desolata, la soeur aînée d'Alfredo, arrive et émet la ferme intention de s'installer définitivement à Villa Berlinghieri, car elle ne veut pas retourner au couvent.

C'est la joie à Villa Berlinghieri : serviteurs, employés de maison et curé adressent leurs félicitations à Alfredo Sr. Ce dernier s'éloigne et va dans les champs rejoindre son vieil ami, Leo Dalco, le patriarche paysan et grand-père d'Olmo, pour célébrer la naissance de son petit-fils et celle d'Olmo.

Les années passent. Au cours de leur première enfance, les deux garçons, Olmo et Alfredino, grandissent côte à côte et développent une complicité amicale et émulative qui semble ignorer les différences de classe. Pourtant, les conflits sociaux bientôt éclatent. Un jour, Giovanni Berlinghieri, le père d'Alfredo achète une faneuse mécanique. Très fier, il présente sa nouvelle acquisition à ses métayers, lesquels se montrent plus méfiants qu'impressionnés, en particulier Leo Dalco. Alfredino va rejoindre Olmo qui pêche des grenouilles : ils se disputent, et Olmo met son ami au défi de faire tout, exactement comme lui. Alfredino se prête au jeu, avec bonne volonté : il n'a pourtant pas le courage de demeurer couché sur la voie ferrée, pendant le passage du train.

Dans la grande salle commune de la ferme, tous les paysans sont réunis pour le dîner : la bonne humeur règne et les plaisanteries fusent. Les conditions de travail sont évoquées par le bossu Rigoletto : la Ligue, le Comice, la grève. Olmo, que l'on menace d'envoyer au séminaire, car c'est un enfant désobéissant, se présente devant son grand-père. Il tient, bien serrée dans sa main, la pièce de monnaie que lui a donnée Giovanni pour les grenouilles. Leo Dalco demande au garçon de lui donner la pièce de monnaie et il en profite pour lui faire sa première leçon politique : partager, obéir, rester paysan et en être fier.

À Villa Berlinghieri, l'atmosphère est tendue. Alfredo Berlinghieri refuse de dîner à table, avec les membres de sa famille. Alfredino va porter le repas à son grand-père qui dîne dans une salle attenante ; tous les deux s'amusent à "tirer" sur les convives. Giovanni, furieux, gronde Alfredino et l'oblige à manger les grenouilles. L'enfant se sauve alors et va se réfugier dans les granges.

Les paysans, réunis dans la clairière, profitent d'un jour de repos pour se divertir un peu. Alfredo Sr. observe la scène de loin : avisant une jeune paysanne (Irma) qui délasse ses pieds meurtris dans la rivière, il lui demande de l'accompagner à l'étable. Là, elle traie les vaches alors que lui patauge, les pieds dans la merde. Totalement désespéré, il déplore de ne plus être capable de rien, ni commander, ni bander, pour lui, la plus terrible des malédictions. Ensuite, il dit à Irma de retourner au bal, mais auparavant, il lui fait promettre d'annoncer sa mort... lorsque le bal sera prêt de finir. En arrivant à l'étable, un

peu plus tard, Leo Dalco découvre le suicide d'Alfredo Sr. qui s'est pendu. À Villa Berlinghieri, Giovanni dicte un faux testament par lequel il s'approprie toute la fortune paternelle. Alfredino surprend son père: il est bouleversé, tombe malade et... demande à son oncle Ottavio de l'emmener avec lui, sur un voilier.

Pendant toutes ces années, l'amitié entre Olmo et Alfredino se fortifie, entrecoupée de violentes disputes et aussi de rêves partagés. Pourtant, la réalité sociale est là et ne saurait ignorer les barrières de classe. Pour les paysans, la réalité est souvent douloureuse. Une grêle brutale a détruit la moitié de la récolte, aussi Giovanni annonce-t-il aux paysans qu'ils devront se contenter d'une demi-paie. Devant cette injustice, Montanaro proteste, disant que lorsque la récolte est double, les paysans ne touchent pas double paie pour autant. Giovanni se moque de lui et de ses grandes oreilles, Montanaro prend alors sa faucille et, dans un geste de révolte spontanée, se coupe une oreille qu'il remet à Giovanni Berlinghieri, lequel recule épouvanté.

Cependant, les luttes paysannes s'organisent et, en 1908, les premières grèves paysannes remportent un franc succès. Les patrons ne peuvent tolérer cette agitation qu'ils considèrent comme un véritable abus de pouvoir. Aussi s'organisent-ils pour faire le travail eux-mêmes, au grand plaisir de Leo Dalco qui meurt ainsi paisiblement, en disant: "Les riches qui suent et nous, les pauvres, sous un arbre, à ne rien faire, c'est trop beau pour durer. C'est donc cela, le socialisme!"

Parallèlement, se développe aussi la nécessaire solidarité des exploités: les luttes paysannes sont soutenues par les dockers de Gênes qui organisent le train de secours socialiste, et accueillent les enfants des paysans grévistes. Sur la place du village, où sont réunis les enfants qui doivent partir pour Gênes, des marionnettistes présentent une pièce "engagée", prônant la grève générale et annonçant l'avènement prochain du socialisme. Les carabiniers interviennent alors, créant panique et confusion. Olmo part: lorsque le train du secours socialiste passe près de la propriété Berlinghieri, Alfredino se couche sous les rails.

Avec le passage du train passent aussi les années. Le train s'engage dans un tunnel: au sortir, les enfants sont devenus des hommes. Olmo revient de la guerre. Il arrive à la ferme, accueilli chaleureusement par tous, y compris Alfredo qui, déguisé en officier, joue à la guerre avec sa cousine Regina, elle-même déguisée en infirmière. Il rencontre Anita Furlan, une jeune institutrice socialiste. L'attirance est immédiate et réciproque entre eux. Très vite, Olmo se remet au travail. D'autres conflits, plus violents encore, éclatent bientôt. Giovanni Berlinghieri a, en effet, engagé un régisseur (Attila Melanchini). Il a décidé également de changer les règles du partage qui ne se fera plus moitié-moitié. Olmo se rebelle, creve les sacs de grains à coups de couteau. Les femmes, sous la conduite d'Anita, jettent le grain au visage d'Attila.

Les patrons ne désarment pas pour autant et, bientôt, ils renvoient les métayers avant l'expiration de leur contrat. Certains d'entre eux refusent de partir, ainsi Oreste qui, avec l'appui de tous, hommes, femmes et enfants, fait

reculer les carabiniers. Un drapeau rouge, planté sur le toit de la maison, signale leur victoire. Pendant ce temps, les patrons-propriétaires, de plus en plus cupides, décident, eux-aussi, de s'unir et de s'organiser. Rassemblés dans l'église du village, ils écoutent Giovanni Berlinghieri qui fait un discours édifiant sur l'ordre. Ils confient à Attila le soin de défendre leurs intérêts et de faire régner la loi des patrons: c'est la formation du fascisme agraire. Le curé suit cette scène avec un vif intérêt, tandis que, seuls, Alfredo et le Signor Pioppi refusent de s'associer à cette initiative.

L'amitié d'Olmo et d'Alfredo résiste tant bien que mal à ces manifestations violentes de la lutte des classes, et ils décident d'aller passer une journée en ville. Olmo retrouve Montanaro et ses enfants, devenus saltimbanques. Alfredo, quant à lui, ayant aperçu une jeune et jolie blanchisseuse (Neve) demande à Olmo de l'aider à porter la bassine de linge de cette dernière. Rapidement, le trio se retrouve au lit et Neve, qu'Alfredo a forcée à boire, fait une crise d'épilepsie. Alfredo s'en va alors, laissant Olmo se débrouiller seul. Alfredo se rend ensuite chez son oncle Ottavio, où il rencontre Ada, une jeune bourgeoise émancipée, qui deviendra son épouse. Olmo rentre au village: il s'arrête à la Maison du Peuple, où il retrouve Anita Furlan, sa compagne qui est enceinte: elle enseigne les bases du socialisme à quatre vieillards.

Ada raccompagne Alfredo en voiture: sur la route, ils croisent un camion chargé de fascistes en route pour une expédition punitive. Ada, fortement ébranlée, refuse de voir cette réalité, aussi elle ferme les yeux, prétendant être aveugle. Peu après, le jeune couple retrouve Olmo et Anita, dans un immense grenier, où se déroule une fête paysanne: ils se font la promesse de rester toujours unis. Pourtant, leur joie est de courte durée, car bientôt l'alerte est donnée. La Maison du Peuple est en feu et les quatre vieillards sont morts brûlés vifs. Tous se précipitent, sauf Ada et Alfredo qui demeurent dans le fenil, où Alfredo déflore sa compagne. Aux funérailles des quatre paysans, Anita et Olmo conduisent le cortège funèbre. Pendant ce temps, Attila, entouré de ses acolytes, essaie une chemise noire, l'uniforme fasciste, en précisant qu'il faut détruire tous les communistes. Il entonne l'hymne fasciste et sort sur la place, applaudi par ses comparses et par les passants. Ainsi s'achève le premier acte de *Novecento* sur la victoire du fascisme et l'écrasement du socialisme.

Le deuxième acte débute au bord de la mer, sous le chaud soleil du Sud où Ada et Alfredo, accompagnés d'Ottavio, prennent des vacances. Ce dernier, entouré de jeunes garçons, fait quelques photographies artistiques, tandis qu'Ada et Alfredo se baignent. De retour à l'hôtel, Ottavio achète un peu de cocaine. Ada et Alfredo, quant à eux, préparent leurs bagages pour partir encore plus loin, plus au sud, "loin de ces goujats en uniforme", disent-ils. Ottavio leur propose de partir pour un voyage autrement plus lointain. Tous les trois se divertissent, dansent, font des photographies. Les réjouissances sont

interrompues par le garçon d'étage qui apporte un telegramme pour Alfredo: son père est décédé. Alfredo doit rentrer à Casa Berlinghieri.

Arrivé à Villa Berlinghieri, trop tard pour les funérailles de son père, Alfredo entre dans la maison désertée. Saisi de froid, il revêt le manteau de fourrure de son père, et découvre alors Olmo en train de cambrioler le bureau de Giovanni. Olmo demande à Alfredo de chasser Attila et de prendre le commandement. Alfredo refuse, pretextant que cela ne servirait à rien. Il s'enquiert aussi du bébé que Rosina tient dans ses bras: il s'agit de la petite Anita, la fille d'Olmo et d'Anita Furlan, morte en couches. Les deux hommes s'étreignent. Les habitants de Villa Berlinghieri reviennent des funérailles: patrons d'un côté, paysans de l'autre. Alfredo s'empresse d'annoncer son prochain mariage avec Ada.

Effectivement, le mariage a lieu peu de temps après. La réception est somptueuse, les invités nombreux, et la mariée éblouissante de grâce et de beauté. Les jeunes époux découpent le gâteau. Regina, venue présenter ses félicitations à Ada, ne peut retenir sa jalousie car, dit-elle, c'est elle qui devrait être à cette place. Qu'à cela ne tienne, Ada la coiffe immédiatement de son voile de mariée et Regina, ainsi publiquement humiliée, traverse tous les salons et rejoint Attila, vêtu de sa chemise noire. Debout sur la table, il fait la démonstration de sa force avant d'enlacer Regina et de l'embrasser. Alfredo convoque alors Attila et Regina dans son bureau et leur intime l'ordre de se comporter convenablement. Il demande aussi à Attila de bien faire son travail, et surtout de veiller à ce que Regina laisse Ada tranquille. Les jeunes mariés vont alors rendre visite aux Dalco qui les accueillent avec une effusion discrète.

Ottavio arrive un peu plus tard avec, pour cadeau de mariage, un magnifique cheval blanc (Cocaïne). Ada enfourche l'animal immédiatement et part pour une course dans la campagne: là, elle se prend dans le filet qu'Olmo a tendu pour attraper des oiseaux. Ada et Olmo reviennent ensemble: sur le chemin du retour, ils croisent les invités qui cherchent le jeune Patrizio Avanzini. Auparavant, Attila et Regina, qui s'étaient retrouvés au grenier pour faire l'amour, ont surpris le jeune garçon: ils l'entraînent dans leurs jeux érotiques avant de le tuer sauvagement. Alfredo, lui aussi, a la recherche de Patrizio, rencontre Olmo et Ada. Ada met Alfredo et Olmo face à face. La Signora Pioppi découvre le cadavre du jeune garçon, horriblement mutilé, dans la cave. Accusé par Attila, Olmo est roué de coups par les fascistes: seule l'intervention d'un mendiant qui s'accuse à sa place lui permet d'échapper à la mort. Alfredo déclare la noce terminée. Ottavio s'en va, laissant Ada désespérée.

Les années passent. Alfredo vit de plus en plus replié sur lui-même; Ada, quant à elle, a tendance à se réfugier dans la boisson et s'occupe de la petite Anita, maintenant âgée de huit ans. Olmo est à la ferme pour l'abattage du cochon. Les exactions fascistes sont de plus en plus violentes et nombreuses, et les paysans ont peur. Olmo leur dit de ne pas désespérer car, le Parti qui est "là partout où il y a un paysan qui travaille, partout où il y a un homme en prison", ne les abandonnera pas. Le mendiant, enfin libéré, dit à Olmo qu'il sait

que c'est un fasciste qui a tué Patrizio Avanzini. Olmo lui offre le foie encore chaud du cochon qu'il vient de dépecer.

Olmo va chercher Anita qui se trouve chez Ada: cette dernière lui apprend à lire et à écrire. Il se heurte à Attila qui veut lui interdire l'entrée du salon, mais Alfredo, interrompant son entretien avec les Pioppi, ruinés et venus demander de l'aide, s'interpose. Après une dispute avec Alfredo, Ada décide de sortir faire une petite promenade. La petite Anita la voit passer devant chez elle et la fait entrer. Olmo lui offre un verre de vin qu'elle accepte avec plaisir; ils parlent de choses et d'autres tandis qu'Alfredo les observe, caché derrière la vitre.

C'est la veille de Noël: la Signora Pioppi est veuve. Elle va se confesser, mais le curé n'a cure de ses histoires et l'accuse de paranoïa. Alfredo, quant à lui, est à la recherche d'Ada, laquelle s'est rendue dans une taverne de la basse ville, pour boire un verre. C'est là qu'Alfredo la retrouve. Après quelques disputes, ils se réconcilient et, heureux, décident de retourner ensemble à Villa Berlinghieri. Cependant, la Signora Pioppi invite Regina et Attila, qui s'étaient arrêtés devant sa Villa pour l'admirer, à entrer prendre un verre chez elle, car elle espère obtenir d'eux un acte de renoncement à l'hypothèque qui pèse sur sa maison. Attila la tue.

Ada et Alfredo sont arrêtés par les badauds, attroupés devant Villa Pioppi: sur les grilles, la Signora Pioppi est empaïée. Ada s'enfuit et Alfredo, aveuglé par la jalousie, va la chercher chez Olmo. Il ne trouve que Stella, une jeune paysanne dont le mari a été arrêté par les fascistes. C'est l'occasion pour les deux hommes de retrouver un peu de leur complicité d'autrefois et de se remémorer quelques souvenirs. Alfredo, quelque peu rasséréné, rentre chez lui où il trouve les vêtements d'Ada, éparpillés ici et là.

Quelques années s'écoulent encore: c'est la guerre. Attila et Regina se sont mariés, ils ont deux enfants, et sont bien installés dans leur maison, celle qu'ils ont obtenue grâce à l'hypothèque sur Villa Pioppi. Attila règne en maître sur le domaine. Il a acheté un tracteur, "symbole du miracle fasciste". N'ayant donc plus besoin ni des chevaux, ni d'Olmo, il décide de les vendre ensemble. L'intervention d'Anita et de tous les paysans, qui couvrent Attila de merde, le force à renoncer à son projet. Olmo est pourtant obligé de fuir, ainsi que sa fille. Teresina, la femme de chambre d'Ada, raconte l'histoire à sa maîtresse qui se rejouit et décide de partir elle aussi. Pendant ce temps, Attila et ses acolytes se livrent à une fouille sauvage de la maison d'Olmo. Alfredo l'interrompt et le chasse, mais il est trop tard! Ada est partie. Il ne reste plus que Teresina, vêtue des vêtements qu'Ada portait le jour où elle a rencontré Alfredo. Attila et ses comparses se livrent à des représailles particulièrement meurtrières.

Ainsi s'achève le long flash-back qui constitue l'essentiel du film. Un arc-en-ciel traverse l'écran. Ces mots s'inscrivent sur l'écran: "25 avril 1945, jour de la Libération". Le film reprend alors où nous l'avions laissé.

Les paysannes arrêtent Attila et Regina: elles les traînent à la porcherie, au cimetière, coupent les cheveux de Regina et fusillent Attila.

Les paysans célèbrent, dans la joie, la fin du fascisme; ils déterrent les drapeaux rouges qu'ils avaient cachés, abattent les slogans fascistes. Leonida amène son prisonnier dans la cour. Olmo et Alfredo se retrouvent alors face à face. Anita met en place le procès du patron: les uns après les autres, les paysans portent leurs accusations. Entre deux griefs, ils chantent et dansent. Ils ont quelques difficultés à comprendre les ratiocinations de la théorie marxiste, et craignent qu'il y ait de l'embrouille. Olmo tente de leur prouver que le patron est bien mort, même si Alfredo Berlinghieri est, lui, bien vivant: ceci étant d'ailleurs la preuve vivante que le patron est bien mort. Les représentants du Comité de Libération Nationale arrivent et demandent aux paysans de rendre leurs armes. Olmo, à la surprise de tous, est le premier à satisfaire à cette requête. Les paysans suivent son exemple, seul Leonida refuse. Alfredo sourit tristement et dit: "Le patron est vivant". Il se lève pour partir, mais Olmo le rejoint, l'empoigne et les deux hommes commencent à se disputer.

Trente ans plus tard, les deux hommes n'ont toujours pas cessé de se quereller; Olmo vient s'asseoir au pied d'un arbre tandis qu'Alfredo se couche au travers des rails. Une taupe sort de terre. Le train du secours socialiste passe, alors et Alfredino est couché sur les rails. Tout peut alors recommencer.

PADRE PADRONE DE PAOLO ET VITTORIO TAVIANI

Librement adapté du livre autobiographique et homonyme de Gavino Ledda, le film *Padre padrone*, raconte la véritable histoire d'un berger sarde, demeuré analphabète jusqu'à l'âge de dix-huit ans, devenu ensuite professeur de linguistique et écrivain.

Par le biais de cette histoire singulière, le film relate la lente et douloureuse accession d'un homme au monde de la connaissance et de la communication. Le film débute avec la présence réelle de l'écrivain Gavino Ledda, donnant ainsi le coup d'envoi à une histoire fortement authentifiée et ancrée dans le réel.

L'écrivain Gavino Ledda, appuyé contre un mur, taille une branche d'arbre. Un commentaire en voix-off le présente en ces termes: "Voici Gavino Ledda, 35 ans. Jusqu'à dix-huit ans berger et analphabète, aujourd'hui linguiste et auteur d'un livre à succès. Le livre raconte son histoire et, de ce livre, le film s'inspire librement". À ce moment, Gavino Ledda monte quelques marches et rejoint un homme, debout devant une porte vitrée. Il s'agit de l'acteur (Omero Antonutti), chargé d'incarner le rôle de son père. Il lui remet la branche d'arbre qu'il vient de tailler en disant: "Mon père avait également ceci". Le champ est alors investi par la fiction et l'histoire telle qu'elle est racontée par le film peut commencer. Le père Efisio Ledda arrive dans la salle de classe où des enfants chantent une comptine: ils apprennent l'alphabet. Gavino, alors âgé de six ans, est en première année, dans l'école élémentaire d'un petit village de Sardaigne. Le père dit qu'il vient chercher son fils car il en a besoin pour s'occuper de la bergerie, pendant que lui-même accomplira d'autres travaux, nécessaires à la survie de sa famille. Il délivre d'un seul trait un discours, de toute évidence préparé à l'avance et maintes fois répété. Il remet en question la légitimité d'un gouvernement qui veut rendre l'école obligatoire, alors que "seule la pauvreté est obligatoire." Son discours terminé, Efisio Ledda intime alors à Gavino, mort de peur et qui a uriné dans ses culottes, de le suivre. L'enfant tente maladroitement de dissimuler la flaque qui s'est formée à ses pieds et s'apprête à suivre son père qui attend. Au passage, il s'arrête devant son institutrice: elle le serre dans ses bras et prononce quelques paroles de réconfort. À peine Gavino et Efisio sont-ils sortis de la classe que les autres élèves se moquent de Gavino, causant un tel chahut que cela ramène Efisio dans la classe. D'un coup sec de bâton, il impose le silence aux enfants, à qui il prédit un sort semblable, car dit-il: "Aujourd'hui, c'est le tour de Gavino, mais demain ce sera le vôtre." Les enfants, pétrifiés, ont tous placé leurs mains sur le pupitre. Ils n'osent rien

dire mais imaginent, en secret, mille ruses pour éviter ce sort terrible et inéluctable.

À la maison, la mère prépare Gavino à son départ pour la bergerie: toilette, vêtements chauds, conseils. Elle lui dit ce que sera sa vie solitaire à Baddevustrana, lui explique le silence, qui n'est pas vraiment le silence, mais qui fait ding dong. Elle rit, serre Gavino contre son cœur, mais l'enfant se revolte, jetant à terre savon, cuvette et eau, et tentant de mordre sa mère. Revolte bien inutile: le père frappe trois coups et, en un rien de temps, Gavino est habillé et prêt à partir. Efisio et Gavino s'en vont à dos d'âne. La route est longue jusqu'à Baddevustrana. Dès leur arrivée, Gavino doit apprendre à reconnaître les lieux et les bruits et à évaluer les distances. Efisio aide le garçonnet à se familiariser avec son nouvel environnement: le chêne, le torrent, Sebastiano. Et, dès le lendemain matin, Gavino doit se mettre au travail. Après une rapide leçon et quelques recommandations, Efisio part, laissant l'enfant seul. Gavino a peur: il entre dans la cabane, ressort, s'assoit sur une murette et commence à se balancer doucement, d'avant en arrière. N'y tenant plus, il essaie de se sauver. Son père, dissimulé tout près de là, le rattrape et lui administre une sévère raclée avant de le renvoyer à la place qui est désormais la sienne, la bergerie solitaire.

Le temps passe et Gavino continue son apprentissage avec force coups de pieds et de poings. Un matin, Gavino découvre une vipère. Terrorisé, il prend la fuite. Son père ne l'entend pas ainsi: il en profite pour donner à l'enfant une leçon de courage et lui montrer comment tuer le serpent. Gavino est soulagé et il manifeste sa joie et une admiration, teintée de respect, pour son père, mais ce dernier le frappe violemment au visage avec le serpent mort.

À Baddevustrana, pour Gavino, il n'est question que de travail. Le moindre repos, la moindre distraction, lui sont formellement interdits. Un jour pourtant, la tentation est trop forte et il va trouver Antonio, un jeune berger comme lui. Abrisés sous une couverture, les deux gamins se racontent quelques histoires. La punition est terrible, pour l'un comme pour l'autre. Roué de coups par son père, Gavino est incapable de se relever. Efisio le prend alors dans ses bras, entonne le Miserere, bientôt repris en chœur par tous les autres bergers. Gavino doit également traire les brebis mais il est encore malhabile et ses mains gercées font mal à la brebis qui se venge en chiant dans le lait. Gavino la frappe, mais la brebis recommence et Gavino la frappe encore. Son regard se pose alors sur un bouc et une brebis en train de copuler. Il caresse une brebis. Antonio et les autres bergers se livrent à des actes sexuels avec les animaux. Efisio, quant à lui, part à toute allure rejoindre sa femme, et ainsi tout le village...

Les années passent. Au fur et à mesure de cette existence, où la lutte pour la survie quotidienne, transforme l'homme en loup pour l'homme, Gavino apprend la dure loi de l'exploitation. Il se réfugie dans un mutisme sans cesse plus grand, tout en travaillant chaque jour davantage. Il sombre peu à peu dans

une léthargie résignée jusqu'au jour où l'irruption de la musique lui fait pressentir un monde nouveau, jusque là insoupçonné.

En surimpression sur l'image de Gavino enfant, étendu au fond d'une fosse, s'inscrivent ces mots: "Gavino vient d'avoir vingt ans". L'image de Gavino, adulte se substitue à celle de Gavino, enfant. Il semble dormir. Soudain, la musique déchire le silence de la campagne. Gavino (adulte) est totalement bouleversé: il ouvre les yeux, regarde alentour, sort de la fosse, s'arrête, court en tous sens, repart à nouveau. Sur la route, deux jeunes musiciens voudraient se rendre à la fête de Muros. Ils se sont égarés et demandent leur chemin à Gavino: ce dernier leur indique la route. Complètement subjugué, il troque deux agneaux contre un vieil accordéon, tout désaccordé. Craignant la colère de son père, Gavino se coupe la lèvre pour faire croire qu'il a été attaqué par des bandits. Son stratagème ne convainc guère Efisio, mais il ne peut pourtant pas prouver le contraire. Efisio met Gavino au lait et au sel jusqu'à ce qu'il ait remboursé les agneaux. Lorsqu'il est seul, Gavino apprend à jouer de l'accordéon: c'est, pour lui, une façon d'instaurer une communication, de lancer une voix, voix qui est reprise par les autres bergers dont le sort est semblable au sien. Pendant ce temps, Sebastiano, sur la tête de qui pèsent d'anciennes vengeance, se rend chez Thiù Gellon, son ennemi. Ce dernier souhaite se réconcilier et a donc invité Sebastiano à tondre les brebis avec lui. Cette invitation était un piège et Sebastiano est sauvagement assassiné. Sa veuve se décide alors à partir rejoindre sa famille, installée en Australie. Elle confie à Efisio le soin de liquider ses affaires. Efisio accepte, mais demande en contrepartie de pouvoir acheter à bas prix l'oliveraie; ainsi il deviendra propriétaire et pourra retenir Gavino. Il fait partager son espoir d'enrichissement à sa famille et bientôt, tous les membres de la famille Ledda échafaudent des rêves pour l'avenir: Ignazia, la fille aînée, voudrait devenir chanteuse, Gavino s'acheter un bel accordéon de nacre, la mère se laver tous les jours et faire l'amour, un jour sur deux.

Le temps passe. La cueillette des olives est excellente et il semblerait que le plan d'Efisio fonctionne, car Gavino est content. Le père et le fils vont vendre le produit de leur récolte, espérant ramener une coquette somme d'argent. C'était sans compter sur les nouvelles données du Marché Commun, les exigences de l'offre et de la demande, la concurrence. Aux raisonnements savants du fils du marchand d'olives, Efisio ne sait opposer que le prix de son travail. Gavino essaie alors d'intervenir, mais son père lui impose silence. Déjà soumis à rude épreuve par la cupidité de l'homme, les espoirs d'Efisio sont définitivement anéantis par l'hiver qui détruit l'oliveraie. Signalant un retour à la réalité de l'histoire autobiographique, l'écrivain Gavino Ledda annonce: "Alors vint le brise-chimères: le gel. L'hiver fut chaud jusqu'à la fin de janvier. On se serait cru au début du printemps. La nature se réveillait. Les petites plantes de notre oliveraie, trahies par le climat, se réveillèrent avant le temps. En plein hiver, elles étaient déjà en fleurs. Vint février et ce fut la fin du monde. Un froid polaire. Jamais vu, ni avant ni après. Des cultures entières furent brûlées dans

la région et notre oliveraie fut également détruite". En se levant un matin, la mère découvre que le lait, resté au frais sur le rebord de la fenêtre, est complètement gelé. Refusant le découragement, elle improvise un petit déjeuner glacé et coloré. Efisio, quand à lui, complètement désespéré, retourne se coucher, demandant à ne pas être dérangé avant midi. Niant l'évidence, Gavino veut continuer à espérer... Efisio, lui, sait et le retour du soleil ne lui procure aucune joie. Il ne peut qu'éructer quelques jurons.

Efisio marche en tête de la procession. Sous le dais, Gavino et d'autres bergers portent la statue du saint-Patron. Après quelques plaisanteries et considérations sur la misère de leurs conditions de vie, les jeunes gens décident de partir en Allemagne. Gavino décide lui aussi d'émigrer mais, craignant le refus de son père, il demande à ses compagnons de venir le chercher. Le jour du départ approche et les jeunes gens se séparent avec tristesse, qui de son épouse, qui de ses enfants, qui de sa mère. Tôt le matin, le camion qui transporte les futurs émigrants traverse la campagne: une musique sentimentale au violoncelle s'élève tandis que, sur l'écran, s'inscrit cette légende: "Chênes sacrés de Sardaigne, adieu!" Dans le camion, les jeunes gens expriment avec violence les émotions contradictoires qui les étreignent: amour et haine pour ce pays qui ne peut les nourrir. Au bureau de l'émigration, Gavino est, une fois de plus, victime de la domination paternelle. Efisio n'a pas signé l'autorisation et Gavino, encore mineur, ne peut donc pas émigrer. Analphabète, Gavino signe d'une croix le formulaire de renonciation. Sur le chemin du retour, Gavino revoit le même paysage. À la maison, ses frères et soeurs ricanent, gênés. Efisio savoure le bon tour qu'il vient de jouer à son fils. Seule, la mère l'accueille avec tendresse et compréhension.

Peu de temps après, Efisio, qui veut à tout prix retenir Gavino et maintenir son autorité absolue sur la famille, annonce une grande décision: il vend tout ce qui lui appartient, place l'argent en banque, non seulement le capital, mais également les salaires de ses enfants, lesquels iront travailler à l'extérieur. Gavino, quant à lui, s'engagera dans l'armée, passera ses examens et deviendra radio-technicien. Ainsi en a décidé le père, et personne ne fait objection. Gavino part donc à l'armée où il se retrouve immédiatement enfermé dans un nouveau silence; en effet, il ne sait pas parler italien. C'est à peine s'il réussit à bredouiller quelques mots de dialecte sarde. Or, à l'armée, il est interdit d'utiliser les dialectes. Cesare, un compagnon de caserne, sarde comme lui, promet à Gavino de l'aider à faire ses études, s'il réussit à se rendre jusqu'à la plante de mimosa, plantée sous l'édicule de la Place des Miracles, à Pise. Gavino réussit sans peine cette épreuve. Peu de temps après, le sergent enseigne la signification rhétorique du drapeau: à cette occasion, Gavino revit des scènes du dur labeur à Baddevustrana et la signification qu'il donne à ce drapeau qui flotte sur la Sardaigne est très éloignée de la signification officielle. Elle correspond de fait à une véritable transgression de l'ordre établi. Aidé par Cesare, Gavino progresse rapidement, passe brillamment le test des radios, apprend le latin et le grec pendant les manoeuvres militaires. Il informe alors son

père de sa décision de retourner au village pour y poursuivre ses études: ce dernier lui dit de ne pas revenir. Pourtant, Gavino revient au village où il doit travailler dans les champs avec son père car, selon la loi de ce dernier, on consomme ce qu'on produit. Gavino commence à se plier aux exigences paternelles et en profite même pour étudier les jurons que son père profère à l'occasion. Cependant, l'effort exigé est trop considérable et Gavino, épuisé, échoue à son examen. Il refuse alors de travailler pour son père qui part, seul, pour les champs. Fou de rage, ce dernier abandonne rapidement son travail et rentre à la maison, bien déterminé à avoir le dernier mot. À son arrivée, il découvre Gavino en train d'écouter la radio (concerto de Mozart). Efisio demande à Gavino d'éteindre la radio. Devant le refus de Gavino, Efisio plonge la radio dans l'eau: Gavino se met alors à siffler. Le conflit est inévitable et les deux hommes en viennent aux mains. Contraint de partir, Gavino va récupérer sa valise qui se trouve sous le lit de son père: la réconciliation est impossible et la tendresse inexprimable.

L'écrivain Gavino Ledda est de retour à Siligo: des cinéastes sont en train de tourner un film sur sa vie. Il explique, qu'après un séjour sur le continent, où il a terminé ses études, il est revenu habiter Siligo, car c'est le seul endroit où il aime vivre. Il refuse d'utiliser son savoir, si durement acquis, comme un privilège parce que là serait la victoire ultime de son père. Le film reprend alors à la séquence d'ouverture, celle où Gavino est arraché à l'école élémentaire. Les autres écoliers sont inquiets et leurs visages témoignent de leurs angoisses, pourtant ils demeurent silencieux. Seule, la musique de Strauss persiste, bientôt remplacée par le souffle du vent qui envahit l'espace sonore. Gavino Ledda, vêtu d'une veste rouge, est assis sur un rocher. Il se berce d'avant en arrière, comme au temps de son enfance et de son isolement. Autour, la campagne sarde demeure immuablement sauvage et belle.

***L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI* DE ERMANNOLMI**

Ce film, inspiré à l'auteur par les récits que sa grand-mère Elisabetta lui faisait de son enfance, raconte une année de vie paysanne, ponctuée par les gestes du labeur quotidien, les veillées, les prières ainsi que par le passage des saisons, dans une grande ferme de la région bergamasque, à la fin du dix-neuvième siècle (1897-1898). Sur cette immense ferme vivent quatre familles paysannes: les Battisti et leurs deux garçons; les Brena et Maddalena, leur fille unique; les Finard avec leurs trois enfants, deux garçons, une fille et le grand-père; les Runk, soit la mère veuve depuis peu, le grand-père Anselmo et les six enfants, dont trois filles, deux garçons et un bébé. Le propriétaire, appelle Messagiù, fait régner une autorité sans partage, seconde en cela par son régisseur.

L'histoire commence un dimanche après-midi, à la fin de l'été. La campagne s'étend à perte de vue. Aux cris des oiseaux, au souffle du vent et au ruissellement des eaux se mêlent bientôt quelques chants religieux, entendus dans le lointain. Dans la sacristie, le prêtre Don Carlo dit aux parents Battisti qu'ils doivent envoyer leur fils aîné (Minek) à l'école, car ce dernier a reçu de Dieu le don de l'intelligence. Le père Battisti émet quelques faibles protestations, le chemin à parcourir, l'aide souhaitable de Minek, surtout en ce moment où la Battisti s'apprête à accoucher d'un troisième enfant. Don Carlo coupe court à ces remarques, demande aux Battisti de respecter la volonté du Seigneur et de se fier à la Providence. Les Battisti, père et mère, acquiescent en silence et partent. En passant dans l'église où le sacristain éteint les chandeliers, ils s'agenouillent devant le maître-autel. Tous les deux prennent ensuite le chemin de la ferme. Battisti est soucieux et ne peut contenir ses inquiétudes devant le qu'en-dira-t-on: que vont penser les autres paysans du fait que son fils aille à l'école?

Sur l'écran, s'inscrit le générique ainsi que ces quelques phrases en surimpression sur des gestes du travail paysan (labours, semences, récoltes): "C'est à cela que devait ressembler une ferme de la campagne lombarde, à la fin du siècle dernier. Quatre ou cinq familles y vivaient. La maison, les étables, la terre, les arbres, une partie du bétail et des outils appartenaient au patron. Peu de choses restaient aux paysans: quelques pauvres objets d'ameublement, quelques animaux et surtout le travail. Les histoires qui vont vous être narrées, n'appartiennent pas à l'histoire officielle, mais proviennent de souvenirs familiaux: des anecdotes prises dans les récits des anciens. Il ne faudra donc pas s'étonner s'il y a quelques lacunes, ou quelques erreurs, d'un point de vue

historique ou scénographique. Par ailleurs, personne ne s'est jamais préoccupé de savoir pourquoi l'histoire officielle ne correspondait presque jamais aux histoires privées, vécues par les hommes. Ce qui va suivre est justement une histoire privée: l'histoire d'un monde auquel, d'une façon ou d'une autre, beaucoup d'entre nous ont encore le sentiment d'appartenir."

La vie à la ferme est une vie de labeur: il y a les semences, le nettoyage des étables, les labours, le rangement et la réparation des outils. Les hommes, les femmes, et même les enfants, participent à la vie de la ferme. Pour les paysans-métayers, le travail ne s'arrête pas à la fin de la journée. Le soir, pendant la veillée, réunis sous le proche ou dans les étables--c'est selon la saison--, les paysans épluchent le maïs, tout en chantant des complaintes populaires. Les femmes récitent le rosaire. Ensuite, vient l'heure du coucher. Chez les Battisti, le père demande à Minek si ce dernier est content à la perspective d'aller à l'école. Minek sourit.

Le matin, la ferme s'éveille tôt et les travaux commencent rapidement. Ce jour là, c'est la pesée du maïs. Tous les paysans se rendent chez le propriétaire (le Messagiù), pour faire peser leur récolte: Finard, un des paysans, ajoute quelques pierres dans sa charrette pour faire meilleur poids. Le Messagiù confie à son régisseur le soin de s'occuper de tout, précisant toutefois qu'ils feront les comptes après. Pendant ce temps, il pose un disque de musique lyrique sur le gramophone tout neuf qu'il vient d'acheter et qu'il installe sur le rebord de sa fenêtre. Devant cette voix qui envahit soudain la cour de la propriété, les paysans écoutent, émerveillés. Le Messagiù les observe de loin, dissimulé derrière ses fenêtres.

Giopa est un mendiant qui passe régulièrement de ferme en ferme pour demander l'aumône. Dans chaque maison, il s'agenouille devant les images pieuses, prononce quelques prières et recueille l'aumône donnée par les paysans qui, souvent, l'invitent à partager leur repas. Parfois, son aspect un peu maladroit fait rire les enfants, aussitôt réprimandés par leurs mères.

La Veuve Runk, dont le mari vient de décéder, en lui laissant six enfants à charge, doit faire la lavandière pour subvenir aux besoins de ses enfants. Ses filles aînées la secondent, en allant chercher le linge sale, à l'auberge du village: chaque jour, elles en ramènent des pleines brouettes. À la rivière, la Veuve Runk fait la lessive pendant que la fille cadette s'occupe de son dernier-né, un bébé âgé d'un an à peine. Les quatre enfants s'amuse quelques instants jusqu'à ce que leur mère leur demande d'aller aider le grand-père (Anselmo) à traire les vaches.

Pour compléter les revenus de la ferme, les paysans vont parfois travailler dans les usines de la ville la plus proche. Maddalena, la fille unique des Brena est ouvrière à la filature. Lorsque la sirène annonce la fin de la journée de travail, les ouvrières quittent rapidement l'usine. Sur le chemin du retour, Maddalena marche d'un bon pas, se retournant quelques fois, car elle a le sentiment que quelqu'un la suit. En effet, un jeune homme (Stefano) l'aborde et lui demande la permission de la saluer. Elle accepte d'un timide sourire. Tous

les deux reprennent alors leur chemin. Ainsi commence une cour aussi discrète que pressante. Du fenil où il travaille, le père Brena a surpris la scène et sourit. Le soir, à table, le père et la mère échangent des regards avertis, sans faire le moindre commentaire, sans doute parce qu'il n'y a vraiment rien à redire.

La rentrée des classes arrive et c'est un grand jour pour la famille Battisti. La veille au soir, Battisti aide Minek à faire sa toilette tandis que sa femme coud un cartable de tissu dans lequel elle glisse un crayon et un cahier. Tout ému, Minek ne réussit pas à s'endormir et sa mère l'encourage à dire ses prières. Le lendemain, dès l'aube, Minek part à l'école, sous le regard attendri de son père.

Ainsi passent les jours et les semaines. L'automne tire maintenant à sa fin. Le temps est venu de moudre le maïs. Au moulin, Peppino, le fils aîné de la Veuve Runk, a accompagné le père Brena. Le propriétaire, ayant remarqué la force du jeune garçon, et se souvenant avec sympathie de son père, propose à Peppino de l'engager. Ce dernier accepte. Le grand-père Anselmo a, quant à lui, conçu un plan pour avoir les premières et les plus belles tomates. Il ramasse de la fiente dans le poulailler pour s'en servir d'engrais au moment venu. Il explique tout le détail de son projet à sa petite fille (Bettina).

L'hiver étant venu, les veillées se déroulent maintenant dans l'étable: les femmes cousent, les hommes fument, tous s'affairent à une chose ou une autre et écoutent les histoires "à faire peur" que leur raconte Battisti. Stefano, qui courtise Maddalenna, vient passer la veillée avec les paysans. Lorsque la veillée s'achève, les paysans sortent et découvrent la première neige. Ils entendent aussi de la musique musette qui provient de la maison du Messagiù, lequel reçoit quelques invités à l'occasion des fêtes de Noël. En repartant chez lui, Stefano s'arrête pour jeter un coup d'oeil dans la cour du Messagiù. À l'intérieur, des invités écoutent un jeune pianiste. Le Messagiù est sorti: il observe la scène, caché derrière la fenêtre. Battisti, quant à lui, n'a pas le cœur à la fête. Bien au contraire! Il se fait bien du souci en pensant à la sage-femme qu'il faudra faire venir pour l'accouchement de sa femme et aux vêtements chauds qu'il devra acheter pour Minek... Le grand-père Anselmo poursuit patiemment et méthodiquement son plan: au milieu de la nuit, il se lève pour aller mettre de la fiente sur ses plants de tomates.

C'est le jour de l'abattage du cochon chez les Finard. Tous les paysans s'activent et s'unissent pour les préparatifs: le boucher arrive, suivi immédiatement du régisseur. Don Carlo cherche la Veuve Runk. Au passage, il demande à Battisti des nouvelles de Minek. Le prêtre se rend à la rivière, où la Veuve Runk fait sa lessive sous une pluie battante. Elle s'excuse de ne pas être allée à la messe, mais Don Carlo la rassure immédiatement, lui disant que s'occuper de ses enfants est plus important. Don Carlo lui propose alors d'envoyer les deux plus jeunes fillettes à l'orphelinat, pour quelque temps, le temps pour la Veuve de régler certains problèmes. La Veuve ne veut pas prendre de décision avant d'en avoir parlé avec Peppino: ce dernier refuse au grand soulagement de sa mère. Le temps passe. L'hiver est maintenant bien

installe. Ce matin là, les enfants jouent à cache-cache. Pierino, le fils cadet de la Veuve Runk, doit interrompre son jeu pour aller chercher le vétérinaire. En effet, les soucis n'épargnent pas la Veuve Runk: son unique vache est malade et refuse de se lever et de se nourrir. Devant le verdict sans appel du vétérinaire qui suggère à la Veuve d'abattre sa vache, tout de suite, si elle veut en retirer quelques sous, cette dernière se rebelle et, dans un acte de foi qui mêle religion et superstition, elle demande l'intervention divine. Elle se dirige vers une petite chapelle, recueille de l'eau bénite qu'elle donne à boire à sa vache. Le soir, Giopa est invité à partager la polenta avec la famille.

Pendant ce temps, Minek, de retour de l'école, raconte sa journée d'école à son père. Chez les Finard, père et fils ne cessent de se disputer. Le lendemain matin, Bettina Runk vient chercher sa mère qui lave à la rivière, car la vache s'est remise debout et a recommencé à manger. La Veuve remercie le seigneur de lui avoir accordé cette grâce.

Le printemps est proche. Comme chaque année, à la même époque, Frikki, le marchand ambulant, arrive avec sa carriole bourrée de coupons de tissu, de dentelles, de colifichets et de foulards. Maddalena, qui va bientôt se marier, achète une belle étoffe à rayures. Au village, c'est la Fête de la Madone, en l'honneur de la Vierge qui, trois cent cinquante ans plus tôt, a accompli un miracle et sauvé le village de la colère des soldats français qui menaçaient de brûler le village. À l'église, Don Carlo rappelle ce miracle. Au village, une joyeuse animation règne partout. Les paysans, pour une fois, ne travaillent pas et s'autorisent quelques excès, même le Brena qui abuse du vin. Sur la place, il y a des manèges, des stands, des bateleurs et des jongleurs aussi. À l'auberge, les hommes font des paris. Les jeunes dansent: parmi eux, une toute jeune fille que sa mère vient promptement chercher, sous les rires moqueurs des autres. En se promenant parmi les baraques foraines, Finard s'approche d'une estrade où se tient une réunion politique. Avisant une pièce d'or, il la ramasse prestement, sans se faire voir. Rentré chez lui, il cache la pièce d'or dans le sabot de son cheval, puis va se coucher, mais il ne réussit pas à trouver le sommeil. Le grand-père Anselmo Runk, quant à lui, continue à s'occuper des ses plants de tomates.

Mais le travail reprend vite ses droits et dès le lendemain matin, tous vaquent à leurs occupations habituelles. Alors qu'il est en train de labourer, Battisti est interrompu par la petite Annetta Runk qui vient lui annoncer la naissance de son troisième enfant. Arrive chez lui, il remercie les femmes de la ferme qui sont venues aider à l'accouchement. Il va ensuite voir sa femme et son bébé. Il est inquiet car il ne sait pas comment il pourra les nourrir, mais la Battisti lui répond que la Providence y pourvoira. C'est ce même jour que Minek, en sortant de l'école, brise son sabot. Il tente tant bien que mal de l'attacher avec la ficelle qui retient son pantalon, mais en vain. Il rentre fort tard: son père, qui l'attendait, lui demande de ne pas parler du sabot brisé à sa mère. Et le soir, à la tombée de la nuit, Battisti sort de chez lui et va couper un jeune peuplier dans lequel il taille une nouvelle paire de sabots pour Minek. Le

lendemain matin, Minek part à l'école avec sa paire de sabots flambant-neufs. Les veillées se déroulent toujours régulièrement. Stefano vient voir Maddalena. il est bien accepté par tous. Hommes et femmes s'affairent à différents travaux tandis que Battisti continue à raconter des histoires, toutes plus terrifiantes les unes que les autres, comme celle de cet homme qui, ayant violé la sépulture d'une femme, pour lui prendre ses bijoux, a été bien tragiquement puni.

La campagne commence à reverdir. C'est l'arrivée du printemps: les enfants, sous la conduite du grand-père Anselmo, s'empressent d'aller l'accueillir sur les routes environnantes, avec des instruments improvisés et en chantant des comptines. Un matin, en attelant son cheval, Finard se rend compte que la pièce d'or qu'il avait dissimulée dans le sabot de son cheval, a disparu. Furieux, il frappe l'animal. Ce dernier se rebelle et poursuit Finard, mort de peur, jusque chez lui. Finard est obligé de s'aliter: il fait appeler, pour le soigner, la "femme du signe".

C'est le jour du mariage de Maddalena et Stefano. Au petit matin, Stefano, accompagné de ses parents, tout endimanchés et installés dans une charrette, joliment décorée pour l'occasion, se rendent chez les Brena. Pendant que Maddalena finit de se préparer et fait ses adieux à sa mère, arrive Battisti qui a été choisi comme témoin. Dans l'église, Don Carlo célèbre le mariage des jeunes gens qui, sitôt la cérémonie terminée, doivent se rendre à Milan pour rendre visite à Suor Maria, la tante de Maddalena, mère supérieure au couvent Santa Maria alla Ruota. Les parents accompagnent les jeunes mariés jusqu'à l'embarcadere où ils prennent le bateau pour Milan. Le voyage sur le Naviglio est un moment de sérénité, à peine assombri par les fumées noires qui s'élèvent dans le ciel. À leur arrivée à Milan, le jeune couple doit faire face aux manifestations ouvrières et à la brutale répression, dirigée par le Général Bava-Beccaris: coups de feu, barricades, soldats à cheval, prisonniers enchaînés. Les jeunes mariés se regardent, sans rien comprendre à cette agitation et, après quelques frayeurs et quelques hésitations, ils arrivent enfin au couvent, où Suor Maria les accueille avec une effusion discrète. Ils se rendent d'abord à l'orphelinat et prennent ensuite leur repas avec les religieuses. Ils se retirent enfin dans la chambre nuptiale qui a été préparée, pour eux, dans l'infirmerie: deux petits lits ont été réunis ensemble par un ruban blanc: un bouquet d'oeillets blancs est déposé sur un tabouret. Le lendemain matin, Stefano regarde par la fenêtre, tandis que Maddalena se recoiffe. Suor Maria arrive, tenant un orphelin dans ses bras. Elle le leur confie, disant qu'il a un trousseau et une dot qui pourront, sans nul doute, s'avérer utiles pour une famille dans le besoin. Elle invoque également la nécessité de l'amour et de la solidarité entre les gens. Maddalena et Stefano retournent bientôt à la ferme avec l'enfant qu'ils ont adopté. Entre temps, le Messagiù a découvert l'arbre coupé par Battisti: il envoie son régisseur régler le problème. Le plan du grand-père Anselmo a bien réussi et il est fier de pouvoir aller au village, vendre de belles tomates bien rouges. Bettina l'accompagne et n'est pas peu fière. De retour à la ferme, la Veuve Runk leur apprend que le Messagiù a chassé Battisti. Sur ces entrefaites,

le régisseur arrive pour reprendre les animaux et les outils qui appartiennent au propriétaire. Ensuite, Battisti range ses maigres possessions sur un chariot pendant que sa femme s'occupe de leur denier-né. Minek, quant à lui, sort son cahier, désormais inutile. Derrière leurs fenêtres, les paysans, gênés et impuissants, n'osent pas intervenir. À l'aube, la famille Battisti s'installe dans le chariot qui disparaît dans la nuit bleutée. Les autres familles paysannes se regroupent alors dans la cour et se mettent à prier.

ANNEXE 2

DESCRIPTION DES SEGMENTS-CLEFS

NOVECENTO DE BERNARDO BERTOLUCCI

Séquence du renvoi des paysans et de la formation du fascisme agraire

Cette double séquence se déroule en 1918-1919 peu de temps après la fin de la première guerre mondiale. Olmo est revenu et il a repris son travail à la ferme où les conditions de travail deviennent de plus en plus difficiles. Les propriétaires terriens non seulement ont changé les règles du partage mais ils ont décidé de renvoyer les métayers avant la fin de leurs contrats. Les quatre premiers plans montrent des charrettes lourdement chargées de meubles, d'objets et de personnes. Les paysans chassés par les propriétaires terriens avant la fin de leurs contrats partent avec l'espoir de trouver un emploi ailleurs, à Mantoue peut-être. Les paysans s'adressent à Oreste et le supplient de partir arguant, que cela ne sert à rien de s'entêter.

Plan 5: 3 secondes.

Plan moyen de deux personnages masculins (cadrés épaules): Olmo et Oreste, un paysan d'une quarantaine d'années. Oreste porte une casquette, une chemise blanche, un gilet brun (il se trouve à l'avant-plan, à gauche de l'écran). À droite de l'écran, très légèrement en retrait par rapport à Oreste, se trouve Olmo. Il est tête nue, porte une chemise marron à carreaux et une cape brune. On distingue quelques troncs d'arbres dénudés à l'arrière-plan. Composition équilibrée avec inclusion du décor immédiat.

Cadrages normaux. Pas de distorsion.

Éclairages naturels: lumière blafarde typique d'un matin d'hiver. Pas de contraste particulier.

Plan fixe. Pas de déplacements des personnages ni de mouvements de caméra.

Coupe franche.

Musique omniprésente avec une composante fortement dramatique.

Paysan (off): Oreste, Oreste. Va t'en. Y'a des gardes à cheval qui arrivent. Il faut t'en aller, Oreste. Va t'en, Oreste. Fais ton baluchon.

Plan 6: 6 secondes.

Plan de demi ensemble: terrain devant la maison d'Oreste. Un travelling latéral gauche-droite découvre le paysage alentour (quelques arbustes décharnés, des plantes basses) et une charrette qui s'éloigne (sort du champ à droite de l'écran en arrière plan). On distingue (en amorce, arrière plan gauche) la maison d'Oreste: une façade grise, sans fenêtre, un toit en pente).

Sur le chemin situé devant la maison d'Oreste (à droite), Oreste et Olmo (plan moyen) attendent et observent (au centre de l'écran). Anita et une autre femme sont à leurs côtés. Plus en retrait, se trouvent d'autres paysans (gauche de l'écran). À l'appel de son nom, Oreste se met à marcher. Olmo et Anita le suivent. Les femmes s'éloignent par la gauche (un chemin latéral).

Oreste: Non, mon contrat se termine dans un an et personne me fera partir d'ici, ni leurs saletés de soldats...

La caméra (travelling latéral droite gauche) abandonne Oreste et suit le groupe de femmes, détaillant la maison d'Oreste (cheminée, ouvertures, façade grise).

En avant-plan, quelques broussailles. Un panoramique latéral droite gauche découvre une autre portion du paysage: un arbre, la rivière, une rangée d'arbres situés le long de la rivière, des charrettes dans le lointain, sur l'autre berge, ainsi qu'une colonne de soldats à cheval qui arrive (entrée dans le cadre à droite de l'écran).

Composition extrêmement complexe avec addition progressive d'éléments (décors, personnages). Mise en valeur de l'espace par les mouvements d'appareil.

Éclairages sinistres. Atmosphère de grisaille, lugubre. Uniformité, pas de contraste particulier.

Cadrages naturels.

Nombreux mouvements d'appareil. Déplacements dans le cadre. Recadrages avec variation de l'échelle des plans.

Coupe franche.

Musique fortement dramatisée par des éléments de violence (coups).

Oreste (off): ...ni les gardes!

Voix d'homme (Off): Oreste, Oreste.

Plan 7: 8 secondes.

Plan de demi-ensemble (reprise début plan 6) du terrain devant la maison d'Oreste. Oreste (plan moyen) avance sur le chemin central: il est suivi d'Olmo et d'Anita. Oreste commence à se dépouiller de ses vêtements (veste). Tous les paysans le rejoignent. Olmo et Anita, serrés l'un contre l'autre, regardent derrière eux (hors champ). Oreste continue à se dévêtir (chemise, casquette). Olmo se rapproche de lui. Une femme court, ramasse les vêtements qui sont tombés sur le sol. Olmo se retourne pour regarder

(hors champ) puis regarde devant lui. Anita se trouve très légèrement en retrait par rapport à Olmo. Oreste quitte ses chaussures. Sa femme le rejoint: elle essaie de le retenir. Il tombe, elle se penche sur lui tandis qu'Olmo le recouvre de son manteau.

Composition naturelle: tous les éléments s'associent pour créer une cohérence et une logique. La composition intègre les éléments humains et les éléments de décor. Pas de distorsion de l'espace ni de survalorisation d'un personnage.

Même type d'éclairage: atmosphère de grisaille.

Cadrages naturels et équilibrés.

Plan fixe avec multiples déplacements dans le cadre.

Montage interne sur les regards.

Coupe franche.

Musique programmatique: effet de dramatisation. Dialogue de colère.

Oreste: Pas même le Pape, pas même le Christ me fera partir d'ici. Ça fait quarante ans que je travaille là. Il est temps d'en finir. Sûr qu'à l'administration, y a personne qui est venu ici, qui nous connaît. Laisser l'agriculture dans cet état, c'est une honte! Faut en finir avec tout ça! espèces de salauds! On a besoin d'un nouveau gouvernement pour enfin avoir un peu de justice! Ça peut plus durer comme ça!

Femme: Oreste...

Oreste: Faut se battre. Est temps qu'au gouvernement, y ait un paysan de chez nous! Nous autres, on est plus intelligents que ceux qu'on a au gouvernement qu'on a aujourd'hui. Ça suffit comme ça, faut que ça change! Tant d'injustice, c'est plus possible. Comme je suis là, oui j'irai à Rome parce que je veux protester, j'irai à Rome en caleçon...

Plan 8: 7 secondes.

Plan d'ensemble de la campagne émilienne. Atmosphère lugubre (brumes, ciel gris et bas). Quelques plantes et des arbres décharnés. Au centre (face caméra) la colonne de soldats à cheval avec le capitaine légèrement en avant.

Composition horizontale: impression de vastitude. Valorisation de la présence militaire en raison de sa position dans le cadre.

Éclairages uniformes. Pas de contraste particulier.

Cadrages équilibrés.

Plan fixe. Pas de mouvements dans le cadre ni de mouvements d'appareil.

Coupe franche.

Musique avec tonalités très dramatiques: stridences, coups.

Plan 9: 3 secondes.

Plan de demi ensemble du terrain devant la maison d'Oreste. La maison (plan moyen) située au bord de la rivière, sur un talus (à gauche, en haut de

l'écran). À l'avant plan, Oreste en caleçon, retenu par sa femme. À l'arrière plan gauche, l'autre rive noyée dans la brume.

Composition horizontale.

Éclairage uniforme, blafard.

Plan fixe sans mouvements de caméra ni déplacements des personnages dans le cadre.

Coupe franche.

Musique occupe tout l'espace sonore avec amplification des tonalités fortement dramatiques.

Oreste: Laissez-moi y aller! Laissez-moi y aller! Je pars à Rome en caleçon!

Plan 10: 14 secondes.

Plan d'ensemble de la vallée: chemin central, arbres dénudés, clairière. Au centre la colonne de soldats à cheval. Les chevaux sont de couleur brune, les cavaliers portent un uniforme bleu foncé, les selles sont recouvertes de rouge. Soudain, les chevaux s'énervent, se cabrent.

Composition met de l'avant la force militaire.

Cadrages naturels.

Éclairages uniformes, blafards.

Coupe fixe.

Coup de feu et même type de musique avec amplification et dramatisation.

Oreste (off): Bandes de voleurs! Je vais leur montrer comment qu'on peut gueuler. Allez travailler, allez travailler la terre. Vous savez ce que ça veut dire? Travailler la terre?

Plan 11: 2 secondes.

Plan moyen de la rivière. Ricochets causés par le coup de feu: un canard s'écroule, puis un deuxième.

Composition dramatique: eau grise, les canards.

Éclairages sinistres. Cadrages suggestifs sur le canard (légère plongée).

Plan fixe sans mouvements d'appareils ni déplacements dans le cadre.

Coupe fixe.

Musique omniprésente. Coups de feu (off).

Plan 12: 5 secondes.

Plan de demi-ensemble de la rivière sur laquelle glissent trois barques. Sur chaque barque, trois hommes dont un debout qui rame et guide l'embarcation. Les hommes tirent. Sur les berges, une végétation faite d'arbustes et de broussailles de couleur brune.

Composition naturelle avec cadrages normaux. Aucun élément n'est mis de l'avant.

Plan fixe avec panoramique latéral très fluide. Déplacements de la barque.

Coupe franche avec liaison sonore.

Coups de feu. Musique.

Plan 13: 3 secondes.

Plan moyen de la rivière. Un canard (plan serre) se debat avant de mourir.

Composition et cadrages suggestifs avec plongée sur le canard.

Insistance sur la valeur symbolique de l'image.

Plan fixe. Distorsion du temps.

Coupe franche.

Surdramatisation de la musique qui intègre stridences, coups.

Plan 14: 6 secondes.

Plan de demi-ensemble de la rivière. Un panoramique latéral droite gauche decouvre une barque; la végétation est haute (roseaux). Dans l'une des barques, Giovanni Berlinghieri assis (plan moyen).

Composition respectueuse de l'espace. Variation logique de l'échelle des plans.

Cadrages naturels et équilibrés.

Éclairages uniformément gris: atmosphère lugubre.

Plan fixe avec mouvements d'appareil.

Coupe franche.

Musique omniprésente.

Plan 15: 1 seconde.

Plan moyen: un canard agonise dans l'eau.

Cadrage suggestif avec légère plongée.

Éclairages lugubres.

Plan fixe. Coupe franche.

Poursuite de la musique avec stridences dramatiques. Coups de feu.

Plan 16: 3 secondes.

Plan de demi-ensemble de la rivière. En avant plan, l'eau et les berges recouvertes de végétation. Une barque entre dans le cadre à droite de l'écran). Avanzini est là avec son chien. Deux autres hommes avec leurs fusils en l'air, prêts à tirer.

Composition horizontale et naturelle: addition logique d'éléments.

Cadrages naturels.

Éclairages lugubres et uniformes.

Plan fixe avec entrées dans le cadre.

Coupe franche.

Même type de musique: surdramatisation.

Plan 17: 2 secondes.

Plan moyen: un canard agonise lentement; son cou tombe dans l'eau, son corps se retourne.

Composition avec cadrages suggestifs: légère plongée.

Éclairages blafards. Atmosphère lugubre.

Musique dramatique.

Plan 18: 4 secondes.

Plan d'ensemble de la vallée où les hommes chassent le canard.

À l'arrière plan, une église de pierres grises avec un clocher et de petites tours. Le ciel est gris et sombre. À mi-plan, une rangée de végétation avec des plantes basses de couleur brune. En avant plan, la rivière et trois barques. En amorce à gauche de l'écran, deux hommes sont assis et un est debout, de dos (chapeau et cape noirs). À l'avant plan à droite de l'écran, en amorce, deux hommes arment leur fusil. On reconnaît Avanzini.

Composition horizontale étagée. Cadres naturels et équilibrés.

Eclairages gris et uniformes. Pas de contraste particulier. Pas de mise en valeur d'un élément aux dépens d'un autre.

Panoramique droite gauche avec déplacements des barques dans le cadre.

Interruption de la musique. Augmentation des bruits d'ambiance:

hennissement, sabots des chevaux, bruits des rames et clapotis de l'eau.

Avanzini (oui): Ils ont mis le temps pour venir...

Plan 19: 20 secondes.

Plan d'ensemble de la rivière. Sur le pont, la colonne de soldats à cheval.

Panoramique latéral droite gauche. À l'avant plan, le pont avec cinq cavaliers (face caméra). Un travelling descendant découvre les piliers du pont, la rivière sur laquelle passe une barque, puis une deuxième. Sur les berges, un mélange de broussailles et d'arbustes. Dans le lointain, un paysage brumeux où l'on distingue quelques arbres dénudés.

Composition verticale avec mouvements dans le cadre, mouvements de caméra. Variation de l'échelle des plans en raison de multiples effets de recadrage.

Eclairages sinistres: atmosphère de désolation.

Montage invisible: Impression de fluidité et de non interruption du plan.

Plan 20: 10 secondes.

Plan de grand ensemble de la clairière. Le groupe des paysans (plan moyen, avant plan, droite de l'écran). À l'arrière plan, des charrettes qui s'éloignent sur la route (sortie écran supérieur droit). En avant plan (droite de l'écran), le tronc d'un gros arbre derrière lequel sont cachés Alfredo et Regina. Ils sont tous les deux vêtus de costumes de chasse (capes brunes, écharpes, casquette pour Regina). Alfredo masturbe Regina avec la crosse de son fusil de chasse (personnages cadrés en plan moyen). Alfredo se détourne de Regina et s'éloigne. Alfredo (plan américain, de dos) sort de l'écran à gauche. Un panoramique latéral droite gauche découvre un paysage d'arbres. Regina (plan rapproché poitrine) est contre l'arbre (avant plan): elle crie. Composition sur divers niveaux. Impression de vastitude. Variation minime de l'éclairage: plus lumineux.

Plan fixe avec mouvements d'appareil et recadrages.

Déplacements des personnages dans le cadre. Coupe invisible.

Gémissements de Regina. Frottements du fusil contre les vêtements:

Regina: Tu m'fais jouir! Ah, oui, tu m'fais jouir!... Arrête, arrête, arrête...

Alfredo: Allez, pas de théâtre! Il te faudrait un éléphant et encore.

Regina: Au secours! Je veux un mâle!

Plan 21: 25 secondes.

Plan de grand ensemble (dans la continuité) de la clairière. Alfredo s'éloigne. À l'arrière plan, une rangée d'arbres dans le lointain. Atmosphère brumeuse, tons gris. À l'avant plan, végétation de sous-bois: tons verts, bruns et jaunes, une rangée d'arbres aux troncs dénudés avec les premières branches basses. Alfredo (plan moyen) est debout, de dos: il prend sa besace qui était accrochée à un tronc d'arbre et part avec son chien. Un travelling latéral d'accompagnement suit Alfredo pendant un instant, puis un panoramique latéral bifurque vers la droite (talus). Recadrage: la rangée d'arbres à mi-plan et les sommets des arbres. Alfredo remonte sa besace sur son épaule, il tient son chien en laisse (plan d'ensemble de la vallée). Alfredo (de profil): la caméra découvre Regina (de dos, cadrée épaules) elle cache partiellement Alfredo. À l'arrière plan, sur le chemin central, arrivée de la colonne de carabiniers (travelling latéral d'accompagnement gauche droite). Regina (en amorce à l'avant plan gauche) de dos, regarde hors champ. Alfredo (plan moyen à mi-plan) regarde la colonne de soldats à cheval qui avance avant de disparaître (écran droite). Dans le lointain, aperçu de l'autre berge avec une rangée d'arbres.

Composition très complexe qui varie en fonction des déplacements des personnages et des mouvements de caméra.

Cadrages naturels. Construction de l'espace par les mouvements de caméra.

Impression de très grande fluidité et de continuité.

Montage interne par la variation de l'échelle des plans et les recadrages

Coupe franche.

Plan 22: 8 secondes.

Plan moyen du groupe des paysans: ils observent la scène. Il y a des hommes, des femmes, des enfants. La femme d'Oreste tient serrés contre elle ses deux garçons. Oreste se trouve à l'avant-plan.

Composition axée sur les personnages. Mise en avant d'Oreste par sa position dans le cadre.

Plan fixe. Pas de déplacements dans le cadre. Pas de mouvements d'appareil. Coupe franche.

Plan 23: 30 secondes

Plan de très grand ensemble qui donne un large aperçu sur la vallée dans son entier. Plan fixe au début avec de nombreux mouvements dans le cadre.

Composition verticale. À l'arrière-plan, ciel uniformément gris, un groupe d'arbres, une charrette lourdement chargée, tirée par des boeufs (en amorce, écran droite au centre) sur le chemin qui se trouve en avant plan. En bas du talus, la colonne de soldats à cheval: deux cavaliers se détachent du groupe et se préparent à grimper le talus (composition horizontale). Le mouvement de caméra commence: travelling latéral gauche droite. Recadrage pour plan de grand ensemble. En arrière plan, des arbres dans le lointain, ciel gris. À l'extrême avant plan droite, plusieurs charrettes. Sur la route, en contrebas du talus, deux cavaliers. Les cavaliers grimpent et arrivent en haut du talus. En avant plan, le cheval et le cavalier (plan rapproché). Le paysage s'estompe au profit du cavalier (avant plan, écran droite, plan rapproché poitrine) visage sérieux, casque, col rouge de son uniforme. Derrière lui, une charrette. Paysage confus à l'arrière plan: le cavalier passe devant la charrette qui disparaît à gauche. Le travelling d'accompagnement gauche droite se poursuit. Le cavalier se trouve au centre de l'écran: figure prédominante de profil. Rivière et autre berge dans le lointain avec la maison d'Oreste sur la droite à l'arrière plan. La maison occupe maintenant le centre de l'espace. Groupe de paysans et paysannes (4 femmes plus Anita). Oreste s'avance sur le chemin. Olmo se trouve à sa droite, légèrement en retrait. Mouvements dans le groupe de femmes sur la gauche.

Composition extrêmement complexe, créée par les mouvements de caméra et les déplacements dans le cadre. Paysage se modifie insensiblement (très grande fluidité). Impression d'un paysage global: pas de division de l'espace. Position prédominante du cavalier à la fin: imposition de la force militaire. Montage interne: dynamique en raison des multiples actions.

Les galops des chevaux envahissent l'espace sonore.

Officier: Au nom de la loi, allez-vous en d'ici!

Oreste: Et mes enfants, où y vont dormir? Sous les ponts?

Officier: Ils dormiront en prison avec toi, si tu continues.

Dans les plans suivants, Olmo et Anita organisent la résistance paysanne. Tous s'unissent et les soldats sont obligés de rebrousser chemin. Avanzini est furieux mais Giovanni le retient. Un peu plus tard, Attila et Regina arrivent à l'église où tous les propriétaires sont déjà installés et discutent des mesures à prendre pour juguler la résistance paysanne. Regina exhorte Attila à saisir l'occasion et à se faire reconnaître des propriétaires.

Reprise description détaillée des plans 62 à 82.

Plan 62: 2 secondes.

Plan d'ensemble de l'intérieur de l'église. À l'arrière-plan, sur le mur du fond (face caméra), une série de colonnes et de niches avec des statues. Au centre, deux bancs d'église sur lesquels sont assis des propriétaires fonciers.

Sur le banc à l'avant, Regina avec, à sa droite, Giovanni Berlinghieri. Il est vêtu de son manteau de fourrure. Il se lève, sort de l'allée.

Composition en légère profondeur de champ. Insistance sur les éléments décoratifs de l'église: pas d'iconographie explicitement religieuse.

Pan fixe. Pas de déplacements dans le cadre.

Éclairages légèrement rosés sur les personnages avec église dans une demi-pénombre.

Coupe franche.

Bruits de pas. Murmures de conversations.

Giovanni: Est-ce que je peux parler?

Plan 63: 1 seconde.

Plan moyen de l'église. Des statues, des niches, des arcs. Attila (plan rapproché poitrine) se lève. Il tient ses mains dans ses poches et mordille un petit bout de bois.

Composition semi-équilibrée avec insistance sur le personnage et escamotage partiel du décor.

Cadrages signifiants avec très légère contre-plongée.

Éclairages rosés sur le personnage.

Coupe franche.

(Off): Bruits de pas.

Giovanni (off sur Attila): Ici, dans cette église, on nous a baptisés, on a fait notre communion...

Plan 64: 3 secondes

Plan d'ensemble de l'église. Giovanni (plan moyen) est debout, les mains croisées derrière le dos. Le curé est à sa gauche. Giovanni se retourne, fait face au curé. Zoom avant et recadrage sur Giovanni (plan rapproché-poitrine).

Composition en profondeur de champ avec valorisation de Giovanni Berlinghieri.

Cadrages naturels. Pas de distorsion.

Plan fixe avec de déplacements des personnages dans le cadre.

Coupe franche.

Bruits de pas.

Giovanni :. c'est dans cette église qu'on s'est mariés...

Plan 65: 1 seconde.

Plan moyen de l'église avec Regina (plan rapproché-poitrine) assise à l'avant: elle regarde hors champ. Derrière elle, un homme tourne légèrement la tête vers la droite (hors-champ).

Composition équilibrée. Cadrages naturels.

Éclairage concentré sur Regina avec église dans une demie-pénombre.

Plan fixe. Pas de déplacements ni de mouvements d'appareil.

Coupe franche sur raccord regard.

Bruits de pas.

Giovanni (off): et un jour...

Plan 66: 1 seconde.

Gros plan de Attila (cadre épaules). Il porte un manteau gris avec un col de fourrure brun doré. Il regarde hors champ. Le décor alentour est flou.

Composition met en valeur Attila.

Cadrage suggestif avec très légère contre plongée.

Éclairage régulier.

Plan fixe.

Coupe franche sur raccord regard.

Giovanni (off): ...nous aurons aussi à franchir cette porte les pieds devant.

On a le temps...

Plan 67: 8 secondes.

Plan rapproché poitrine de Giovanni (face caméra): il rit.

Composition escamote le décor alentour pour se concentrer sur Giovanni.

Cadrage suggestif avec très légère contre-plongée.

Éclairage concentré sur Giovanni.

Giovanni: Le plus tard possible.

Giovanni rit.

Plan 68: 3 secondes.

Plan d'ensemble de l'église, probablement une chapelle attenante. Des niches et quelques statuettes. Au centre, le bénitier sur lequel sont posés tous les fusils des chasseurs. Alfredo (plan moyen) debout, joue avec l'eau.

Giovanni (off): Vous savez tous ce que furent les croisades. Hein, vous connaissez les croisades?

Giovanni (plan rapproché poitrine) de demi-profil marche à pas décidés.

Travelling latéral d'accompagnement et recadrage (Giovanni en avant-plan, centre de l'écran). Autour de lui, le décor s'estompe.

Composition naturelle avec cadrages équilibrés. Aucune distorsion de l'espace.

Éclairage régulier. Lumière blafarde. Pas de contraste.

Plan fixe avec petits déplacements dans le cadre et mouvements brefs d'accompagnement.

Giovanni (s'adresse à Alfredo): Monsieur mon fils, ça te concerne aussi...

Plan 69: 6 secondes.

Plan de demi-ensemble de l'intérieur de l'église Giovanni (gros plan, profil), semble en colère, il rejoint Alfredo (gros plan, demi-profil, face caméra).

Composition centrée sur les personnages avec escamotage partiel du décor.

Même type d'éclairage.

Plan fixe avec recadrages.

Alfredo : Et je voulais pas venir, c'est toi qui m'as forcé, laisse moi tranquille.

Plan 70: 3 secondes.

Gros plan d'Alfredo qui regarde hors-champ, droit devant lui. Il baisse la tête, la relève et défie son interlocuteur (regard camera).

Composition et cadrages suggestifs avec très légère contre-plongée sur Alfredo.

Visage à demi-éclairé.

Giovanni (off): L'église...

Plan 71: 1 seconde.

Gros plan de Giovanni Berlinghieri (face caméra, reprise du plan 69).

Même composition. Pas de changement notable ni dans l'éclairage ni dans les cadrages.

Giovanni: Oui, même l'église...

Plan 72: 1 seconde.

Alfredo (face caméra) reprise du plan 70.

Pas de changement notable de la composition, des cadrages ou de l'éclairage.

Plan fixe. Coupe franche.

Plan 73: 10 secondes.

Plan de demi-ensemble de l'église. Giovanni (de dos) continue de marcher, il va se placer du côté droit de l'écran (en amorce).

Giovanni (de dos): ...quand il a fallu a su faire usage du bâton.

Les propriétaires assis sur leurs bancs se tournent pour suivre Giovanni (plan rapproché-poitrine, centre de l'écran).

Composition en profondeur de champ. Décor légèrement hors foyer.

Cadrages équilibrés. Éclairage concentré sur Giovanni: le reste du décor est dans une demi-pénombre.

Plan fixe avec déplacements dans le cadre. Coupe franche dans la continuité Intervention de la musique.

Giovanni: Au fond, que sont tous ces bolcheviques? Des sortes de sarrasins, des mongols, des demi-asiatiques, des subversifs.

Amplification de la musique.

Giovanni: D'ici peu, si ça continue comme ça... Gare! Ils vont nous avoir, j'veus le dis.

Plan 74: 18 secondes.

Plan rapproché-poitrine de Giovanni. Décor environnant avec colonnes, niches, statuettes légèrement hors-foyer.

Composition axée sur le personnage.

Travelling d'accompagnement sur Giovanni avec recadrage sur Giovanni (gros plan, face caméra).

Plan fixe avec recadrages. Coupe franche. Montage sur regard hors-champ Giovanni (face caméra--il mime un homme lui tranchant la gorge): J'ai raison oui ou non?

Amplification et dramatisation de la musique.

Plan 75: 1 seconde.

Gros plan d'Attila.

Composition et éclairage naturels.

Cadrage avec légère contre-plongée.

Giovanni (off): Dites-moi, j'ai raison oui ou non? Parle, Pioppi!

Musique.

Plan 76: 3 secondes.

Gros plan de Giovanni (regard hors champ): il s'adresse à Pioppi.

Composition, éclairage et cadrages naturels.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique.

Plan 77: 4 secondes.

Plan de demi-ensemble de l'intérieur de l'église. Les propriétaires assis sur les bancs sont attentifs au discours de Giovanni. Pioppi se lève mais Avanzini le devance et prend la parole. Sur l'un des bancs de l'église, à l'avant-plan, un lapin mort. Pioppi se rassoit.

Composition équilibrée avec mise en avant d'éléments symboliques.

Éclairage uniforme avec lumière diffuse sur l'ensemble de la scène.

Plan fixe avec mouvements à l'intérieur du cadre. Coupe franche.

Musique.

Avanzini: Tout ça, ce sont des mots, c'est tout. Je sais ce qu'il faut faire, les tuer tous...

Plan 78: 3 secondes.

Gros plan d'Attila le visage souriant, à demi-éclairé. Il tourne la tête et regarde hors-champ.

Composition équilibrée.

Cadrage suggestif avec très légère contre-plongée sur Attila.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique. amplification et emphase.

Giovanni (off): Non. Nous ne voulons pas de violence ni de vengeance.

Plan 79: 10 secondes.

Plan moyen de Giovanni. Il tape dans ses mains, regarde autour de lui.

Composition équilibrée.

Cadrage suggestif avec très légère contre-plongée sur Giovanni.

Éclairage régulier concentré sur Giovanni.

Plan fixe. Coupe franche sur raccord regard.

Giovanni: Ce que nous voulons, c'est l'ordre. Nous sommes ...nous commençons une nouvelle croisade.

Plan 80: 3 secondes.

Gros plan d'Attila, le visage souriant, à demi-éclairé. Il tourne la tête et regarde hors-champ.

Composition équilibrée.

Cadrage suggestif avec très légère contre-plongée sur Attila.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique. amplification et emphase.

Giovanni (off): Et nous devons insuffler le courage à nos jeunes.

Plan 81: 28 secondes.

Plan de demi-ensemble de l'église. Giovanni est debout (plan moyen, arrière plan gauche), il se dirige vers la droite. La caméra le suit (travelling d'accompagnement droite gauche) et découvre Attila (plan américain sur la gauche): il a toujours les mains dans les poches. Giovanni passe derrière lui, s'agenouille devant l'autel, se place à la gauche d'Attila, sort de l'argent.

Composition centrée sur les personnages. Décor légèrement hors foyer.

Éclairages sur les personnages. Décor dans une demi-pénombre.

Mouvements de caméra. Déplacements des personnages. Recadrages.

Coupe franche.

Amplification de la musique. Bruits de pas.

Giovanni: N'oubliez pas, nos jeunes n'attendent qu'un signe de nous.

Plan 82: 10 secondes.

Plan de demi-ensemble de l'église. Des colonnes en amorce, coin inférieur écran gauche. Le curé tend une corbeille pour ramasser l'argent: il vient se placer (travelling d'accompagnement gauche droite) à la gauche de Giovanni et Attila, très légèrement en retrait. Au centre de l'écran, les trois personnages. L'autel est derrière eux. Giovanni met de l'argent dans la corbeille. Le curé sourit, Giovanni le regarde. Attila a le regard fixe, en attente. Giovanni se saisit de la corbeille (regard surpris du curé). Attila regarde Giovanni (comme pour obtenir son assentiment). Giovanni le regarde. Attila se saisit de la corbeille.

Composition avec très petite profondeur de champ.

Cadrages équilibrés. Éclairages réguliers.

Déplacements des personnages dans le cadre. Mouvements de caméra et effets de recadrage.

Coupe franche.

Musique très émouvante. Cloches.

Giovanni: Et alors il faut leur donner ce signal.

Attila commence alors la quête, se mettant ainsi au service des propriétaires, en arguant du fait que cette nouvelle mission s'inscrit dans la continuité de l'action menée lors de la 1ère guerre mondiale.

PADRE PADRONE DE PAOLO ET VITTORIO TAVIANI

Séquence 2: Confrontation finale Efisio/Gavino

Cette séquence se déroule au moment où Gavino qui a fini l'armée, est revenu au village, avec l'intention de poursuivre ses études. Son père ne l'entend pas ainsi et oblige Gavino à travailler avec lui dans les champs. Un matin, Gavino refuse d'aller travailler. Efisio est furieux. Quand il rentre des champs, il trouve Gavino en train d'écouter la radio.

Plan 13: 4 secondes.

Plan de demi-ensemble de la cuisine. Gavino (plan moyen) écoute le poste de radio qui est posé sur une cheminée, recouverte d'une toile cirée jaune et orange à rayures. Gavino (face caméra, droite de l'écran) est assis sur une chaise, dans un angle de la pièce. À sa gauche, la cheminée (arrière plan) Gavino détourne légèrement la tête.

Composition équilibrée qui respecte l'espace. Valorisation de Gavino du fait de sa position dans le cadre.

Cadrages naturels et équilibrés.

Éclairages naturels sans contraste important. Lumière blafarde.

Plan fixe. Pas de mouvements de caméra ni de mouvements des personnages dans le cadre.

Coupe franche.

Musique: Concerto de Mozart.

Bruits de pas et claquement d'une porte que l'on ferme..

Plan 14: 3 secondes.

Plan moyen de l'évier: petits carrelages blancs. Efisio se savonne les mains (gros plan) sous le robinet.

Composition centrée uniquement sur un gros plan des mains de Gavino.

Insistance sur certains éléments symboliques.

Éclairages uniformes: lumière blafarde sans contraste particulier.

Caméra fixe. Pas de mouvements ni des personnages ni de la caméra.

Coupe franche.

Concerto de Mozart.

Plan 15: 3 secondes.

Insert du poste de radio (très gros plan, face caméra).

Composition centrée uniquement sur un objet symbolique. Survalorisation de certains éléments visuels. Cadrage suggestif avec une très légère contre-plongée sur le poste de radio.

Éclairages naturels. Pas de contrastes saisissants.

Plan fixe. Coupe franche.
Concerto de Mozart.

Plan 16: 5 secondes.

Plan de demi-ensemble de la cuisine. À l'avant-plan, au centre se trouve une table en formica rouge (plan moyen) sur laquelle sont posés des couverts et un verre (à l'extrême avant-plan). Efisio donne un coup sec sur la table (main): une assiette de soupe est posée sur la table (entrée dans le cadre, droite de l'écran). Efisio se saisit de la cuiller (gros plan de la main, poing serré sur la cuiller, à gauche de l'écran) et commence à manger.

Efisio: Éteins la radio ou je te casse la figure.

Composition déséquilibrée avec escamotage du décor et survalorisation de certains éléments symboliques.

Plan fixe avec entrées et sorties du cadre (objets).

Éclairages uniformes.

Plan fixe. Coupe franche.

Concerto de Mozart.

Plan 17: 3 secondes.

Gros plan du poste de radio.

Gavino augmente le volume (gros plan de sa main).

Composition symbolique avec prédilection pour certains éléments visuels.

Cadrage suggestif avec très légère contre plongée sur le poste de radio.

Plan fixe avec entrées et sorties du cadre de certains éléments.

Coupe franche.

Concerto de Mozart augmente d'intensité.

Plan 18: 6 secondes.

Plan de demi-ensemble de la cuisine. Gavino (plan moyen, centre de l'écran, face caméra) est assis près de la cheminée. Efisio debout (plan moyen) est derrière lui et brandit un bâton.

Composition naturelle et logique qui présente la scène dans la globalité.

Éclairages réduits. L'ensemble baigne dans une lumière sombre qui efface les contours.

Plan fixe avec mouvements et déplacements des personnages dans le cadre.

Coupe dans le mouvement de Gavino qui se lève de sa chaise.

Concerto de Mozart.

Plan 19: 18 secondes.

Gavino (plan moyen) se lève (mouvement d'accompagnement et recadrage: élargissement du plan) et saisit son père. Les deux hommes se battent. Efisio se relève et attrape une chaise. Gavino le renvoie à terre. Plan de demi-ensemble de la cuisine: la cheminée (plan moyen) avec le poste de radio. La lutte occupe le centre de l'écran: Gavino est au premier plan, son père est

derrière lui. En amorce, à l'avant plan (droite de l'écran), la table en formica rouge.

Composition équilibrée. Cadrages naturels.

Variation de l'échelle des plans: plan moyen et plan de demi-ensemble.

Plan fixe avec de nombreux mouvements dans le cadre associés à de multiples recadrages.

Coupe franche.

Concerto de Mozart.

Plan 20: 6 secondes.

Plan de demi-ensemble de la cuisine (reprise du plan 18 avec un très léger recadrage). Changement violent d'éclairage. Ignazia (gros plan, visage en demi profil, près de la porte) allume la lumière en entrant dans la pièce. Elle regarde hors-champ (vers le bas de l'écran).

Cadrages naturels avec une composition équilibrée. Mise en avant d'Ignazia par sa position dans le cadre.

Changement brutal d'éclairage (scène très violemment et crûment éclairée) pas naturel. Impression de choc.

Plan fixe. Pas de mouvement dans le cadre. Pas de déplacement des personnages.

Coupe franche avec raccord sur le regard.

Concerto de Mozart.

Plan 21: 12 secondes.

Plan d'ensemble de la cuisine. On distingue en avant-plan la table en formica rouge sur laquelle se trouvent un verre, une bouteille de vin et une assiette blanche (droite de l'écran); l'évier, à l'arrière-plan, et à l'avant-plan gauche, la cheminée sur laquelle est posé le poste de radio. Des chaises sont placées autour de la table. La fenêtre se trouve au milieu de la pièce (face caméra); elle est fermée. Ignazia (plan moyen, amorce écran droite, près de la porte) entre dans la cuisine: à droite de la porte, une armoire-bahut, les portes grand ouvertes. Une lampe allumée au-dessus de la table jette une lumière crue sur la scène.

Gavino et Efisio se relèvent (plan moyen, centre à gauche de l'écran). Efisio se dirige brusquement vers la cheminée, se saisit du poste de radio et repart en direction de l'évier.

Composition naturelle qui présente l'ensemble de la scène sans distorsion particulière.

Éclairage très violent et crû.

Plan fixe avec de très nombreux mouvements des personnages dans le cadre associés à des petits recadrages.

Concerto de Mozart.

Plan 22: 2 secondes.

Efisio (gros plan des mains) plonge le poste de radio dans l'évier.

Composition centrée sur un seul objet: survalorisation.

Éclairage violent, en accord avec l'éclairage des plans précédents.

Plan fixe. Pas de mouvements d'appareil. Pas de mouvements dans le cadre.

Coupe franche.

Interruption brutale de la musique.

Plan 23: 4 secondes.

Plan rapproché-poitrine de Gavino (face caméra). Il a d'abord les yeux baissés, puis regarde son père (hors-champ) avec colère et défi. Il halète un peu comme un animal pris au piège (comme quand il était petit), puis se calme et commence à siffler le concerto de Mozart.

Composition équilibrée qui respecte la logique spatiale.

Cadrages naturels avec très légère plongée sur Gavino au début, ensuite cadrage normal.

Éclairage naturel.

Plan fixe avec coupe franche.

Gavino siffle le concerto de Mozart.

Plan 24: 10 secondes.

Plan d'ensemble de la cuisine. Gavino (plan américain, de dos) confronte Efisio (plan américain), debout près de l'évier. Les deux hommes se font face. Efisio regarde hors-champ (vers la caméra), il s'essuie les mains et s'approche de Gavino (avant plan, droite de l'écran). Il pose la serviette sur la table, se place à gauche de Gavino et le provoque. Gavino réagit et donne une gifle à son père: ce dernier plie sous le choc et frappe Gavino à son tour. Les deux hommes s'empoignent et recommencent à se battre. Ignazia traverse l'écran (mouvement de la droite vers la gauche, sort de l'écran à gauche).

Composition et cadrages normaux qui donnent à voir l'ensemble de la scène.

Éclairage très fort: il provient d'une lampe placée au-dessus de la table.

Éclairage justifié dramatiquement avec source de lumière identifiée mais effet de distorsion de la réalité

Plan fixe avec de nombreux mouvements dans le cadre.

Coupe franche.

Gavino siffle le Concerto de Mozart. Provocations du père. Bruits d'ambiance de la lutte entre les deux hommes (sopirs, gémissements).

Efisio: Qu'est-ce que tu siffles? Pourquoi tu ne frappes pas? Frappe! Frappe!

Plan 25: 5 secondes.

Plan rapproché-poitrine de la Mère (face caméra) devant la fenêtre, ouverte sur la nuit noire. Ignazia la rejoint, son fils aussi. Au centre de l'écran, devant la nuit noire, les trois personnages (plan moyen): la mère au milieu, Ignazia à

sa droite, le fils légèrement en retrait, derrière elles. La mère les regarde brièvement mais ne bouge pas et ne dit rien.

Composition centrée sur les personnages. Valorisation du personnage de la mère (au centre de l'écran).

Éclairage très contrasté avec toute la lumière sur le visage de la mère.

Caméra fixe. Entrées et sorties du champ. Variation de l'échelle des plans.

Coupe franche. Montage cut.

Ignazia: Maman, ...viens!

Plan 26: 3 secondes.

Plan moyen de la fenêtre, ouverte sur la nuit noire. La mère (plan américain, de dos) est devant la fenêtre: elle regarde à l'extérieur et chante une comptine enfantine.

Composition dramatique. Éclairage réduit: plan très sombre.

Caméra fixe. Pas de déplacements de personnages ni de mouvements de caméra.

Mère: Comptine enfantine.

***L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI* DE ERMANNOLMI**

Séquence: L'adoption

Cette séquence forme la conclusion de l'ensemble des séquences consacrées au mariage de Maddalena et Stefano. Le mariage, célébré par Don Carlo, a lieu dans la petite église du village, en présence des parents et des témoins. Ensuite, Maddalena et Stefano s'embarquent sur le Naviglio pour un voyage de noces qui doit les conduire à Milan. Là, ils vont rendre visite à la tante maternelle de Maddalena qui est Mère supérieure au Couvent Santa Maria alla Ruota. La séquence débute au moment où les deux jeunes mariés entrent dans la chambre qui leur a été préparée par les religieuses.

Plan 78: 8 secondes.

Plan d'ensemble de la chambre à coucher des jeunes mariés: deux petits lits ont été attachés avec un ruban; un bouquet blanc est déposé sur une chaise. Maddalena, Stefano et la Mère Supérieure sont dans la chambre. La Mère supérieure (de dos, plan moyen) est à côté du lit (arrière plan, droite de l'écran). Elle dépose un bougeoir sur la table de nuit, située à la gauche du lit. A l'avant plan (en amorce), des lits recouverts d'une couverture gris clair. Elle se retourne, regarde hors-champ.

Composition équilibrée avec respect de l'espace géographique.

Cadrages naturels. Pas de distorsion de l'espace.

Éclairage naturel, doux. Pas de zone d'ombre ni de zone violemment éclairée.

Plan fixe. Raccord regard.

Silence au tout début. Musique de Bach emplit l'espace sonore.

Plan 79: 4 secondes.

Plan de demi-ensemble (reprise avec un léger recadrage du plan 78) de la chambre à coucher avec Stefano et Maddalena (plan moyen--vue subjective de la Mère supérieure), les yeux baissés, silencieux, restés timidement à l'entrée (les deux personnages côte à côte). Le couple se trouve devant un mur de couleur ocre jaune, décoré sobrement avec une applique-bougeoir et une gravure religieuse. Stefano tient un bougeoir: il est très légèrement en retrait par rapport à Maddalena (avant plan à gauche de l'écran).

Composition équilibrée. Respect de la logique spatiale du lieu, car aucune distorsion de l'espace. Très légère profondeur de champ.

Cadrages naturels.

Éclairages uniformes et harmonieux.

Plan fixe. Pas de mouvements dans le cadre ni de mouvements d'appareil.
Coupe franche.
Musique de Bach.

Plan 80: 12 secondes.

Plan de demi-ensemble de la chambre à coucher. La Mère supérieure (plan américain, face caméra) rejoint les jeunes mariés (panoramique d'accompagnement et léger recadrage). Maddalena et Stefano, côte à côte (plan moyen), regardent la religieuse.

Stefano lui remet le bougeoir: elle sort et ferme la porte.

Composition horizontale très légèrement étagée: à l'avant plan, des lits inoccupés; à l'arrière plan, au centre de l'écran, le groupe des trois personnages (Maddalena et Stefano côte à côte, Suor Maria face à eux).

Mise en avant du groupe de personnages par sa position dans le cadre. Pas de domination d'un personnage sur les autres.

Cadrages naturels. Respect des lieux et des personnages.

Éclairages naturels et harmonieux.

Déplacements des personnages dans le cadre. Petits mouvements d'accompagnement et recadrages.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique de Bach sur laquelle s'inscrivent les paroles de la religieuse.

Mère supérieure: Le mariage est un saint sacrement. Montrez vous toujours digne de la bénédiction du Tout-Puissant qui vous a unis.

Bruits de la porte que l'on referme.

Plan 81: 3 secondes.

Plan rapproché-poitrine de Maddalena. Elle se trouve à l'avant plan, à gauche de l'écran. Elle est vêtue d'une robe noire, ornée d'un col de dentelle blanche. Elle lève timidement les yeux.

Composition sobre et équilibrée avec cadrages naturels.

Éclairage doux et régulier avec, derrière elle, un rond de lumière (très probablement la lune).

Pas de mouvements dans le cadre.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 82: 3 secondes.

Plan rapproché-poitrine (demi-profil gauche) de Stefano, vêtu d'un costume noir, d'une chemise blanche, une cravate également noire. Il lève les yeux, regarde hors champ, un bref instant, puis baisse à nouveau pudiquement les yeux.

Composition équilibrée avec mise en avant du personnage. Décor mal défini, en partie escamoté: on distingue un pan de mur de couleur jaune.

Cadrages naturels.

Éclairage harmonieux et uniforme sur Stefano. Aucun effet de dramatisation ou d'accentuation.

Caméra fixe. Coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 83: 5 secondes.

Gros plan de Maddalena (reprise du plan 81, légèrement cadré plus serré). Elle maintient pudiquement son regard baissé.

Composition équilibrée avec cadrages naturels.

Éclairage du même type que le plan précédent avec un très léger effet de diminution (la nuit).

Caméra fixe et coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 84: 5 secondes.

Plan moyen d'une partie du couvent: une fenêtre grillagée sur un mur blanc, une branche d'arbre (feuilles de couleur vert tendre).

Composition équilibrée avec respect de la logique spatiale.

Cadrages naturels.

Éclairage doux, lumineux. Lumière plus vive.

Plan fixe. Pas de mouvements d'appareils.

Musique de Bach.

Plan 85: 2 secondes.

Plan moyen du cloître: un angle du bâtiment. Des murs ocre jaune, un toit de tuiles, des fenêtres de bois, des arbres à l'arrière plan et un morceau de ciel bleu.

Composition assez plane. Cadrages naturels.

Éclairage semblable à celui du plan précédent.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 86: 3 secondes.

Plan moyen d'un angle du cloître: une allée, des colonnes, des arcs (gauche de l'écran). Au centre, un jardin avec un parterre de fleurs blanches. Ciel bleu et lumineux.

Composition équilibrée avec cadrages naturels.

Éclairage naturel et uniforme. Pas de changement notable.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 87: 2 secondes.

Plan de demi-ensemble du couvent. À l'arrière plan, l'église et son clocher.

Ciel bleu sur lequel se dessinent quelques branches d'arbres.

Composition et cadrages naturels.
Éclairage naturel avec une touche de lumière bleutée très douce.
Plan fixe. Pas de mouvements d'appareil.
Musique de Bach.

Plan 88: 1 seconde.

Plan de demi-ensemble de la chambre avec Stefano (plan moyen, debout) dans l'embrasure de la fenêtre. Il regarde à l'extérieur.
Composition équilibrée. Cadrages naturels.
Éclairage doux avec lumière bleutée.
Plan fixe. Coupe franche.
Musique de Bach.

Plan 89: 2 secondes.

Plan rapproché-poitrine de Maddalena (de dos). Elle se recoiffe, repique une épingle dans ses cheveux. Elle tourne légèrement son visage (demi-profil, face caméra) vers la droite (hors champ).
Composition équilibrée et sobre centrée sur le personnage. Pas de décor alentour. Cadrages naturels.
Éclairage doux et ambiance chaleureuse, lumière bleutée.
Plan fixe avec saisie de certains gestes. Très léger mouvement de tête de Maddalena avec petit mouvement d'accompagnement.
Coupe franche avec raccord sur le regard.
Musique de Bach.

Plan 90: 1 seconde.

Plan moyen de Stefano (reprise plan 88). Il se dégage très légèrement de la fenêtre, se tourne un peu vers la droite, regarde hors champ, esquisse un sourire.
Cadrages, composition et éclairage naturels. Pas de changement notable par rapport aux plans précédents. Aucun effet de dramatisation ou d'exagération.
Coupe franche avec raccord sur le regard.
Musique de Bach.

Plan 91: 1 seconde.

Plan rapproché-poitrine de Maddalena (reprise plan 89). Elle regarde hors champ.
Pas de changement en ce qui concerne composition, cadrage et éclairage.
Maintien d'une mise en scène naturelle et sobre.
Plan fixe.
Coupe franche avec raccord sur le regard.
Musique de Bach.

Plan 92: 1 seconde.

Plan moyen de Stefano (reprise plans 88 et 90). Il se trouve devant la fenêtre, regarde à l'extérieur. Murs jaune ocre, lumière bleutée et douce, ambiance sereine.

Composition équilibrée avec cadrages naturels.

Éclairages uniformes.

Plan fixe sans effet de dramatisation d'aucune sorte. Respect du naturel.

Coupe franche.

Musique de Bach.

Stefano: Tant de maisons!

Plan 93: 2 secondes.

Gros plan de Maddalena (de face, à l'avant plan, à droite de l'écran). Elle arrange sa coiffure, sourit et émet un léger murmure d'approbation, accompagné d'un hochement de tête (panoramique vertical descendant et recadrage).

Composition équilibrée. Cadrages naturels.

Éclairages lumineux et uniformes.

Plan fixe avec coupe dans le mouvement. Liaison naturelle: respect de la continuité spatio-temporelle.

Musique de Bach.

Plan 94: 12 secondes.

Plan d'ensemble de la chambre à coucher. La fenêtre se trouve au milieu; de part et d'autre, une rangée de lits, à l'avant plan, en amorce d'autres lits. Stefano (de dos--plan moyen) est toujours devant la fenêtre (à gauche, en haut de l'écran). Maddalena (plan moyen, demi profil, face caméra) est debout, devant le lit. Elle range quelques affaires dans un sac, pose sa main sur le traversin retape le lit. Elle fait le tour et se place à droite du lit (petit travelling d'accompagnement avec léger recadrage), Elle regarde hors champ, vers la gauche.

Composition équilibrée respectant la logique spatiale.

Cadrages naturels. Pas de distorsion de l'espace. Pas de valorisation d'un élément aux dépens d'un autre.

Éclairages naturels: lumière uniforme, un peu bleutée.

Déplacements des personnages dans le cadre. Petits mouvements de caméra avec légers recadrages.

Coupe franche.

Bruits d'ambiance; les pas de Maddalena, ensuite bruits de pas provenant de l'extérieur. Musique de Bach.

Plan 95: 1 seconde.

Plan de demi-ensemble de la chambre avec Stefano (plan moyen, cadre taille). Il est toujours devant la fenêtre, détourne la tête vers la gauche, puis à droite vers Maddalena.

Composition équilibrée.

Cadrages et éclairages naturels.

Plan fixe. Raccord sur le regard.

(Off): Bruits de pas à l'extérieur. Musique de Bach.

Plan 96: 2 secondes.

Plan de demi-ensemble de la chambre à coucher (angle près de la porte). Plan de la porte qui s'ouvre et laisse entrer la Mère supérieure (au centre de l'écran, face caméra) qui porte un enfant dans ses bras. Il y a des lits à gauche et à droite.

Mère supérieure: Bonjour.

Composition verticale qui met en valeur le groupe formé par Suor Maria et le bébé.

Cadrages naturels.

Éclairage naturel. Groupe au centre tout particulièrement visible du fait du costume blanc de la religieuse.

Caméra fixe avec mouvements des personnages (la religieuse) dans le cadre.

Coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 97: 1 seconde.

Plan de demi-ensemble de la chambre avec Maddalena (plan américain): elle est en train de retaper le lit. À l'entrée de la religieuse, elle se redresse et la regarde.

Composition équilibrée.

Cadrages naturels. Éclairages uniformes et doux.

Plan fixe avec très légers mouvements dans le cadre.

Coupe franche et raccord qui privilégie un élément de ce plan (la religieuse) d'où accentuation de la continuité, tant sur le plan narratif que spatio-temporel.

Musique de Bach.

Plan 98: 2 secondes.

Plan de demi-ensemble de la chambre (reprise du plan 96) avec la Mère supérieure (plan américain) qui s'avance dans la chambre. Elle regarde l'enfant, lui sourit. (petits mouvements d'accompagnement et légers recadrages).

Pas de changements notables en ce qui a trait aux cadrages, aux éclairages, aux compositions et aux positions des personnages dans le cadre.

Musique de Bach.

Mère supérieure: Il s'appelle Giovanni Battista.

Plan 99: 2 secondes.

Plan d'ensemble de la chambre (reprise plan 20) avec Maddalena (plan américain). Elle s'est redressée, debout près du lit et regarde sa tante. Composition équilibrée. Cadrages et éclairages naturels. Aucune transformation de la réalité.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique de Bach.

Mère supérieure (off): Il a un an tout juste...

Plan 100: 5 secondes.

Plan de demi-ensemble de la chambre avec la Mère supérieure (plan américain) qui tient le bébé dans ses bras (reprise du plan 98, légèrement recadré). Elle s'approche vers la caméra, regarde hors-champ.

Arrivée au centre, elle sourit au bébé, le prenant à témoin en quelque sorte.

Mère supérieure: Bonjour.

Le décor s'estompe au profit des personnages.

Mise en scène "invisible" avec composition équilibrée, cadrages et éclairages naturels. Pas de changement d'éclairage ni de cadrage.

Plan fixe.

Coupe franche: la liaison entre les plans se fait sur le plan sonore avec monologue de la religieuse (on et off) sur les plans suivants (jusqu'au plan 120).

Musique de Bach

Plan 101: 2 secondes.

Plan rapproché-poitrine de Maddalena (demi profil). Le décor n'est plus visible, il est escamoté au profit des personnages.

Composition équilibrée. Cadrages et éclairages naturels.

Musique de Bach.

Plan 102: 2 secondes.

Plan moyen de la chambre avec Stefano (plan rapproché-poitrine) dans l'embrasure de la fenêtre. Il est face caméra, de demi profil, et regarde vers la gauche (hors champ).

Composition équilibrée.

Cadrages naturels. Éclairages naturels (doucement lumineux).

Coupe franche et raccord sur le regard.

Musique de Bach.

Plan 103: 4 secondes.

Plan moyen de La Mère supérieure avec l'enfant dans ses bras (au centre de l'écran, face caméra). Elle regarde vers la droite (hors-champ).

Composition équilibrée.

Cadrages naturels. Respect de la continuité spatiale avec les raccords sur le regard.

Plan fixe et coupe franche.

Musique de Bach.

Mère supérieure: Seulement, il lui manque quelque chose pour être tout à fait heureux... des parents, c'est ça qu'il lui faudrait... une vraie maman, un vrai papa.

Plan 104: 1 seconde.

Plan rapproché-poitrine de Maddalena (reprise du plan 101). Elle baisse les yeux, pudiquement.

Aucun changement notable dans la mise en scène.

Composition, cadrages et éclairages naturels et harmonieux.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 105: 1 seconde.

Plan moyen de la chambre avec Stefano (plan rapproché-poitrine) devant la fenêtre (reprise du plan 102, légèrement recadré, plus serré sur le visage). Le décor, à l'exception d'une partie de la fenêtre, est presque totalement escamoté. Stefano (demi profil) regarde hors-champ, vers la gauche.

Composition et cadrages naturels.

Éclairages ne présentent aucun changement notable. Éclairage uniforme et doux.

Plan fixe. Montage cut avec raccord sur le regard.

Musique de Bach.

Mère supérieure (off): Et bien qu'il soit...

Plan 106: 1 seconde.

Plan moyen de la chambre à coucher, avec la Mère supérieure (plan rapproché-poitrine, reprise du plan 103) et le bébé dans ses bras.

Composition, cadrages et éclairages naturels.

Plan fixe. Montage cut sur les regards.

Musique de Bach.

Mère supérieure: ...un p'tit bout de chou, il pourrait déjà aider...

Plan 107: 1 seconde.

Plan rapproché-poitrine de Maddalena (reprise des plans 101 et 104). Elle est debout, toujours à côté du lit, de demi profil, en avant plan (droite de l'écran).

Composition équilibrée.

Cadrages et éclairages naturels.

Plan fixe sans mouvements d'appareils. Pas de déplacements des personnages dans le cadre.

Montage cut sur les regards.

Musique de Bach

Mère supérieure (off): ...ceux qui l'adopteraient.

Plan 108: 8 secondes.

Plan moyen de la chambre à coucher avec la Mère supérieure (plan rapproché-poitrine, reprise du plan 106) et le bébé dans ses bras. Elle est au centre de l'écran avec, derrière elle, la porte fermée. Elle tient la main du bébé et le regarde: leurs visages sont côte à côte).

Composition privilégie le groupe formé par Suor Maria et l'enfant, uniquement par la position des personnages dans le cadrage. Pas de distorsion de l'espace ni de cadrages complexes. Éclairages naturels et harmonieux.

Plan fixe avec coupe franche.

Musique de Bach.

Mère supérieure: Il a un joli trousseau, modeste, bien sûr, mais très bien fait et aussi une petite somme d'argent qui est versée par notre...

Plan 109: 8 secondes.

Plan rapproché-poitrine de Maddalena (reprise plans 101, 104 et 107). Elle lève les yeux. Le décor a maintenant totalement disparu, seuls subsistent quelques pans de murs de couleur ocre jaune.

Composition équilibrée.

Cadrages naturels et harmonieux.

Éclairages réguliers et doux.

Plan fixe. Imperceptibles jeux de regard et mouvements de tête. Petits mouvements d'accompagnement et légers recadrages.

Musique de Bach.

Mère supérieure (off): ...institution à la Sainte-Croix et à la Saint-Charles.

Mère supérieure (off): Pour une famille dans le besoin, on ne sait jamais, ça peut devenir un vrai don de la Providence.

Plan 110: 3 secondes.

Plan moyen de la chambre (reprise plans 102 et 105) avec Stefano (plan rapproché-poitrine). Il se détourne de la fenêtre et regarde en direction de Maddalena, vers la droite (hors-champ). Son visage se trouve devant la fenêtre, éclairé de manière naturelle. La lumière est uniforme, laiteuse et bleutée tout à la fois. Impression de grande sérénité.

Composition équilibrée avec cadrages et éclairages naturels.

Plan fixe. Pas de mouvements dans le cadre. Raccord sur le regard.

Musique de Bach.

Plan 111: 2 secondes.

Plan rapproché-poitrine de Maddalena (reprise plans 101,104,107 et 109).

Elle ne dit rien, regarde hors champ vers la gauche.

Composition équilibrée.

Cadrages et éclairages naturels. Pas de contrastes.

Plan fixe. Coupe franche. Montage cut avec raccords sur le regard.

Musique de Bach.

Plan 112: 2 secondes.

Plan moyen de la chambre (reprise plans 102,105 et 110) avec Stefano (plan rapproché-poitrine). Il regarde à droite ensuite à gauche (hors champ).

Mise en scène de type naturel: pas d'effet de dramatisation ni visuel ni sonore.

Composition, cadrages et éclairages naturels, équilibrés et harmonieux.

Plan fixe avec raccord sur le regard.

Musique de Bach.

Plan 113: 2 secondes.

Plan moyen de la chambre à coucher avec la Mère supérieure (plan rapproché-poitrine, reprise plans 106 et 108). Elle tient le bébé qui suce son pouce dans ses bras: elle sourit (au centre de l'écran, face caméra).

Composition avec effet de valorisation des personnages par leur position dans le cadre.

Cadrages et éclairages naturels.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 114: 3 secondes.

Plan rapproché-poitrine de Maddalena. Elle regarde le groupe formé par l'enfant et la religieuse: elle semble émue.

Mère supérieure (off): Il faut toujours s'aider les uns les autres en ce bas monde.

Composition équilibrée.

Respect des cadrages et des éclairages de type naturel.

Plan fixe et montage cut.

Musique de Bach.

Plan 115: 1 seconde.

Plan moyen de la chambre avec Stefano (plan rapproché-poitrine): il semble songeur.

Composition équilibrée. Aucune distorsion de l'espace.

Cadrages et éclairages naturels.

Plan fixe. Pas de mouvements dans le cadre. Aucun mouvement de caméra.

Coupe franche. Raccord regard.

Musique de Bach.

Mère supérieure (off): Lui, il pourra...

Plan 116: 6 secondes.

Plan de demi ensemble de la chambre à coucher. Maddalena (plan rapproché-poitrine) se trouve toujours près du lit (droite de l'écran, coin supérieur).

Stefano (plan moyen) est devant la fenêtre (à gauche de l'écran). Au centre, se trouve la Mère supérieure et le bébé. La religieuse s'avance vers le lit sur lequel elle pose l'enfant (mouvement d'accompagnement et léger recadrage).

Mère supérieure: ...vous être très utile et vous, vous pourrez lui être d'un tel secours.

La Mère supérieure (plan moyen) debout, penchée vers le bébé qui est sur le lit. Stefano regarde la scène avec attention.

Cadrages naturels et composition respectueuse de l'espace. Pas de dramatisation ni de survalorisation d'un personnage aux dépens d'un autre.

Plan fixe avec mouvements dans le cadre et légers recadrages.

Panoramique vertical descendant avec coupe dans le mouvement.

Montage cut.

Musique de Bach.

Plan 117: 1 seconde.

Gros plan de Maddalena (demi profil, face caméra). Elle est très émue.

Composition équilibrée.

Éclairages et cadrages naturels.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique de Bach.

Mère supérieure (off): Y a pas longtemps qu'il a commencé à faire ses premiers pas.

Plan 118: 2 secondes.

Gros plan de la Mère supérieure et l'enfant (reprise fin du plan 116 avec un cadrage beaucoup plus serré).

Composition équilibrée. Cadrages naturels.

Caméra fixe. Petits panoramiques d'accompagnement pour suivre la marche hésitante du bébé sur le lit.

Éclairages uniformes, doux et chaleureux.

Plan fixe avec mouvements dans le cadre associés à de très petits recadrages.

Coupe franche.

Musique de Bach.

Mère supérieure: Tendez-lui aussi vos bras et vous verrez...

Plan 119: 2 secondes.

Plan moyen de Maddalena: elle se penche et tend les bras pour accueillir le bébé (en amorce). Elle sourit.

Composition équilibrée.

Cadrages et éclairages naturels.

Plan fixe. Petit panoramique d'accompagnement latéral gauche droite.

Coupe et raccord sur le mouvement.

Musique de Bach.

Mère supérieure:....il viendra à votre rencontre.

Plan 120: 3 secondes..

Gros plan de la Mère Supérieure avec le bébé (reprise des plans 116 et 118, légèrement recadrés sur le bébé). Maddalena (visage en amorce, droite de l'écran) saisit le bébé: leurs visages se touchent, elle le soulève (mouvement d'accompagnement et recadrage); Maddalena (plan américain) est debout, elle tient le bébé contre sa poitrine.

Composition équilibrée, variable mais toujours logique.

Cadrages naturels. Éclairages uniformes et doux.

Plan fixe avec d'infimes mouvements dans le cadre et petits mouvements d'accompagnement associés à d'infimes recadrages.

Coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 121: 2 secondes.

Gros plan de la Mère supérieure (face caméra). Elle sourit et joint ses mains en remerciement. Elle regarde hors champ.

Composition équilibrée.

Cadrages naturels. Éclairages naturels. Aucun changement notable. Pas de distorsion de l'espace. Aucun effet de dramatisation.

Raccord et montage sur le regard.

Musique de Bach.

Plan 122: 2 secondes.

Plan moyen de la chambre avec Stefano (plan rapproché-poitrine, demi profil, face caméra) dans l'embrasure de la fenêtre. Il regarde Maddalena et l'enfant (hors champ): il sourit.

Composition équilibrée.

Éclairages et cadrages naturels.

Plan fixe. Coupe franche avec raccord regard.

Musique de Bach.

Plan 123: 4 secondes.

Plan moyen de la chambre (le lit) avec Maddalena (gros plan à droite) et le bébé (gros plan à gauche). Leurs visages se touchent. Maddalena (demi profil) regarde hors champ.

Maintien des parti-pris d'une mise en scène naturelle. Éclairages et cadrages équilibrés. Composition centrée sur les personnages.

Plan fixe. Raccord et montage sur le regard.

Musique de Bach.

Plan 124: 2 secondes.

Plan rapproché poitrine de la Mère supérieure: elle sourit.

Composition équilibrée.

Éclairage naturel et uniforme. Cadrage harmonieux.

Plan fixe. Coupe franche.

Musique de Bach.

Plan 125: 6 secondes.

Plan moyen de la chambre (reprise plan 123) avec Maddalena et le bébé (gros plans). Disparition totale du décor environnant. Insistance sur les personnages et sur les valeurs humaines.

Éclairages, cadrages et composition équilibrés et naturels.

Musique de Bach.

ANNEXE 3

ENTREVUES DES RÉALISATEURS

Entrevue avec **Bernardo Bertolucci** à propos de *Novecento*¹
ROME, le 2 février 1985.

S.S.: La revue de cinéma *Positif* dit que dans *Novecento*, vous prenez le monde paysan comme "prétexte" alors que les *Cahiers du Cinéma*, sous la plume de Serge Toubiana, écrivent: "On a parlé de cinéma espéranto, catégorie dans laquelle on peut classer *Novecento*. Le cinéma espéranto, c'est le cinéma qui met en scène de la façon la plus explicite la double scène de l'énonciation, celle du discours proprement dit et celle de l'appareil-cinéma, celle du support. C'est le cinéma qui fait carrément de la pub pour ses signifiés et c'est aussi, en général, du cinéma qui se fout complètement de ses signifiés. Le cinéma espéranto est toujours pornographique." Comment réagissez-vous face à une critique aussi virulente?

B.B.: Je crois qu'à l'époque (le milieu des années soixante-dix), le film a eu un destin plutôt difficile dans son rapport avec la critique mais pas dans son rapport avec le public qui, en Europe, a apprécié le film. Tout ce que Toubiana dit est, à mon avis, assez juste dans le sens où c'est vrai que, sur le plan linguistique, c'est un film espéranto. Il suffit de voir le générique (le cast qui met des acteurs d'Hollywood à côté de paysans italiens, des acteurs français à côté d'acteurs allemands). La première version que j'ai montée était vraiment espéranto parce qu'on y parlait toutes les langues. Je voulais être transgressif, non seulement avec le cinéma de papa, mais aussi avec les gens conventionnels. Je voulais être transgressif à tous les niveaux et je crois que ça a marché. Il y a un côté provocateur dans le film. Le même côté cinéphile et transgressif que quand je faisais des films qui ne coûtaient rien.

¹. L'entretien s'est déroulé en français à la demande de Bernardo Bertolucci qui préfère parler du cinéma en français. La retranscription de l'entretien tient compte d'éventuelles hésitations et approximations.

S.S.: **Est-ce que *Novecento* peut être considéré comme le film du Compromis historique?**

B.B.: On peut le dire. Le film dit, par exemple, que les deux classes, paysans et patrons, sont nécessaires et Alfredo Sr se suicide parce qu'il se sent une force du passe; Leo meurt, lui, assis sous un arbre, et il rit. Il meurt de bonheur parce qu'il a vu, il voit les luttes qui commencent: la greve, les patrons qui travaillent. Olmo et Alfredo Jr, devenus vieux, reproduisent les morts de leurs grands-peres respectifs.

C'est un film qui a été assez inspiré par l'idée du Compromis historique sans, pour autant, en être une illustration stricte. Les paysans qui marchent à côté des patrons sur la même terre: pour moi, c'est cela le Compromis historique.

Berlinguer avait une intuition qui était la suivante: les ouvriers catholiques et les ouvriers communistes luttent pour les mêmes choses. Dans les grèves, ils marchent les uns à côté des autres. Alors, pourquoi ne pas unir ces forces qui sont les deux forces déterminantes? Et cette idée m'avait beaucoup impressionné. Oui, je crois que le film est très sensible au moment où il a été fait.

S.S.: **On vous a reproché une sympathie marquée pour des personnages tels qu'Ada et Ottavio.**

B.B.: Dominique Sanda est superbe, c'est vrai. Mais j'aime tous les personnages de mes films. J'éprouve de l'amour pour tous, même pour ceux qui sont méchants. Je crois qu'il y a un moment où Attila et Regina, au cimetière, se rachètent (rachat artistique) parce qu'ils ont enfin l'espace pour affirmer leur petite grandeur tragique. Quand ils meurent, il y a comme une sorte de rédemption. Il faut montrer le bon avec méchanceté et le méchant avec bonté.

S.S.: ***Novecento* est-il un film militant?**

B.B.: *Novecento* est un film politique. Il fonctionne sur une dialectique qui, à mon avis, intervient à tous les niveaux. C'est la dialectique entre les deux classes antagonistes (paysans, patrons, Olmo et Alfredo), entre les différents niveaux de l'histoire, entre les styles (fiction et documentaire), entre les acteurs d'Hollywood et les paysans, entre la poésie et la prose, dans le sens où Pasolini l'entendait: un cinéma de poésie étant plutôt subjectif. La dialectique était vraiment à la base de tous les choix du film. Certains critiques ont pris cela au premier degré: le film est produit par les Américains donc il ne peut pas être un film correct politiquement. La critique, c'est un peu comme la longueur des jupes des femmes dans les films. Ça permet de savoir à quel moment le film a été fait. La longueur

des jupes donne l'âge des films: les critiques sont importantes pour la même raison: pour dater le film.

S.S.: *Novecento* correspond-il à un moment particulier de l'histoire et de la culture italiennes?

B.B.: Je crois qu'on ne peut pas mentir à la camera car le pacte qu'il y a entre la caméra et la réalité est un pacte véritable. Le cinema est toujours fait de façon à mieux voir la réalité. Alors, je crois que si le cinema italien est aujourd'hui dans cet état de dégradation, c'est qu'il reflète la réalité d'aujourd'hui.

Au moment où j'ai fait *Novecento*, c'est la réalité italienne qui a inspiré le film. Ce n'est pas un hasard si l'année (1976) où est sorti le film est aussi l'année du grand bond en avant du parti communiste italien. C'est aussi l'année où le PCI est devenu le parti d'une tranche de la société qui n'avait jamais été communiste auparavant.

S.S.: Comment expliquez-vous les différences entre votre film et *L'albero degli zoccoli* d'Olmi: deux films sur des communautés paysannes assez proches et pourtant totalement différentes?

B.B.: *L'albero degli zoccoli* est un film vraiment historique dans le fait qu'il ne tient pas compte du présent. *Novecento* tient compte du présent. *L'albero degli zoccoli* est vraiment figé dans le passé. C'est un film admirable qui témoigne d'une vision catholique d'un monde paysan. Ce sont deux films sur deux mondes campagnards très proches l'un de l'autre géographiquement, mais très différents idéologiquement. Ces deux films montrent la différence entre le prolétariat émilien, très avancé socialement par rapport au prolétariat bergamasque; alors que Bergame n'est qu'à 150 km de Parme. Ils sont la preuve que l'unité italienne s'est faite de façon officielle mais non réelle. Il y a des changements de dialectes tous les vingt kilomètres.

S.S.: D'une certaine façon, ne refusez-vous pas le côté provincial de la culture italienne?

B.B.: Il faut avoir la liberté de prendre le luxe d'utiliser tous les matériaux à sa disposition et de les ramener à sa réalité, même au risque d'une apparente contradiction. Mon film est un film sur un microcosme: il "podere", la villa des patrons, la maison des paysans, l'écurie. Un microcosme que j'ai peuplé d'acteurs allemands, français, américains. Mais je voulais parler d'un microcosme parce que c'est seulement si on parle de très près--un petit grain de terre--qu'on découvrira l'univers. Moi, je me suis senti, surtout en faisant *Novecento*, pris dans ce vent de

contradictions et de conflits qui, à la fin, devenait dialectique et je me suis laissé aller beaucoup à cela.

S.S.: Pourquoi avoir escamoté certaines explications politiques comme, par exemple, l'adhésion des masses populaires au fascisme?

B.B.: Pas en Émilie, pas à la campagne. Il est bien évident que, pendant les vingt ans de pouvoir fasciste, la résistance n'a pas été totale. Les fascistes ont brûlé plus de 4500 Maisons du peuple dans le nord de l'Italie; pour eux, c'était une sorte de sport. Je donne également une explication politique du fascisme. Dans la scène de l'église, avec les propriétaires, le curé et les fascistes deviennent des employés acceptés par la classe des patrons.

Le premier fascisme a été formé par les soldats qui revenaient de la première guerre mondiale et par les propriétaires terriens qui se sont regroupés par peur des conflits sociaux.

S.S.: Il y a des choses différentes par rapport au scénario, par exemple la suppression de la première séquence de photographie.

B.B.: Je prends toujours un grand espace de liberté vis à vis du scénario, non seulement parce que je ne suis pas obligé de tourner tout ce que j'écris, mais aussi parce que le scénario est une oeuvre littéraire qu'il faut au tournage ré-écrire avec une autre langue, celle du cinéma. J'ai une énorme confiance dans l'intuition du moment et mon cinéma risque souvent beaucoup. Le fait que je participe toujours à mes scénarios me donne la liberté d'intervenir.

Dans le cas d'un scénario écrit totalement par quelqu'un d'autre que moi, j'aurais une sorte de respect majeur. En revanche, si j'y ai travaillé, je peux vraiment oublier, couper, changer... Quand je tourne, souvent je n'ouvre pas le scénario. Je travaille sur la mémoire. Au moment d'écrire, je trouvais que la séance de photographie avec Rigoletto était nécessaire pour mettre le film dans l'ambiance; au moment du tournage, je trouvais que c'était un peu forcé. Ce qui est resté, c'est Rigoletto avec un costume. J'ai fait une sorte d'ellipse. Les gens ne savent pas que Rigoletto vient d'une séance de photographie; quelque chose est resté: un bossu déguisé en Rigoletto et le mystère comme s'il sortait d'on ne sait d'où, de la nuit.

S.S.: Pourquoi y a-t-il eu plusieurs versions de longueurs différentes?

B.B.: La version sortie à Cannes durait 5h20, celle sortie en Italie, 5h05. J'ai coupé. Je coupe souvent d'ailleurs. C'est une façon de rester en contact avec le film. Il y a eu ensuite une version américaine de 3h15 sur laquelle

il y a eu querelle et procès. Le juge a décidé que cette version-là n'avait pas le droit d'être montrée. Ensuite, il y a eu une autre version que j'ai acceptée et sur laquelle j'ai fait mon «Compromis historique». Paramount ne voulait pas du film parce qu'il y avait trop de drapeaux rouges. J'ai fait une version de 4h10 que j'ai coupée moi-même. Comment? J'ai décidé de ne pas appauvrir le film de situations, mais de travailler sur la respiration du film. Sur chaque plan, on a coupé un peu: dix photographes. Tout le film a trouvé un nouveau rythme, mais les choses sont restées les mêmes. Je crois qu'il y a peut-être une séquence entière qui a été coupée: la scène où Alida Valli va à la confession.

S.S.: Pourquoi cette insistance sur le sexe et la violence?

B.B.: Le sexe, la violence, la merde, ce sont des choses qui font la richesse de la campagne. Le sexe, c'est pas une finalité, c'est une clef pour comprendre les rapports entre les personnages. Pas seulement les rapports entre Regina et Attila. Le sexe, c'est aussi Anita, c'est aussi Ada. Ada fait l'amour dans la paille, elle est dépucelée.

S.S.: Le sexe est pervers, particulièrement entre Attila et Regina. Proposez-vous la perversion sexuelle comme explication du fascisme?

B.B.: Oui, bien sûr. Pasolini l'a dit aussi dans *Salò*. Je crois que le sexe entre Attila et Regina, c'est une clef pour mieux comprendre un autre côté du fascisme. Il y a un peu cette démarche dans *Le Conformiste* qui est l'histoire d'un homme qui se sent différent à cause d'un traumatisme, alors il devient fasciste et conformiste parce qu'il veut être comme les autres. Dans *Novecento*, il y a aussi une façon d'approcher le fascisme au niveau sexuel.

S.S.: Pourquoi Alfredo et Ada n'ont-ils pas d'enfants?

B.B.: Le fait qu'Alfredo et Ada n'aient pas d'enfant est lié à une impuissance de classe: c'est l'impossibilité de laisser des traces. Alfredo est tellement jaloux d'Olmo qu'il va chez ce dernier chercher Ada. Il semblerait qu'il faille, là, penser à la situation en termes freudiens parce qu'il y a eu entre Alfredo et Olmo une complicité d'adolescents qui était très proche de l'homosexualité.

S.S.: Cela peut-il être compris comme une condamnation de la bourgeoisie?

B.B.: Peut-être pas une condamnation. Simplement une constatation de l'impuissance de cette classe.

Alfredo est impuissant au niveau personnel, dans sa relation avec sa femme, et il se sent enrichi d'une certaine façon par la jalousie qu'il éprouve vis à vis d'Olmo. Alfredo est très subtil au point de vue politique: il exploite ceux qu'on a appelés "gli opposti estremi" les extrêmes opposés. Dans son microcosme, il a le pouvoir et il met les communistes et les fascistes les uns contre les autres. C'est une forme de petit machiavélisme personnel. L'attitude d'Alfredo qui consiste à renvoyer dos à dos Attila et Olmo s'apparente totalement à ce qu'a fait la D.C. dans les années 60; c'est également indiquer une connexion entre le passé et le présent, dans la mesure où cette attitude renoue avec la vieille tradition du "trasformismo" d'Agostino Depretis. De mettre les uns contre les autres les fascistes et les communistes, c'est une technique assez sophistiquée qu'Alfredo fait de façon un peu intuitive. C'est une façon de les annuler, de les employer. Alfredo emploie Attila pour certaines choses, et Olmo pour d'autres: quand il veut les neutraliser, il les met l'un contre l'autre.

Ada, elle, est assez symbolique d'une bourgeoisie ouverte, intellectuelle, moderne; elle épouse Alfredo mais sent le poids d'un péché. Elle se présente comme ça: "Je suis aveugle", ce qui revient à dire: la réalité me fait peur. Elle devient aveugle dans la voiture quand elle voit les chemises noires. C'est une façon bourgeoise d'être contre le fascisme: au lieu de faire un geste positif, elle se bouche les yeux.

S.S.: Ada est-elle représentative du Futurisme? Dans ce sens n'est-il pas regrettable que les Communistes n'aient pas su tenir compte des Futuristes, de leurs aspirations, de leur rejet de la société de l'époque? C'est ce que regrettait Gramsci.

B.B.: Il est vrai que, dans l'histoire du PCI, un certain dogmatisme a parfois empêché le parti d'accueillir des forces transgressives qui auraient pu être positives et très utiles dans la lutte des classes. Le Futurisme est un de ces mouvements.

Si on veut faire une violence au film, on peut dire qu'Olmo n'a pas su apprécier ce côté d'Ada qui s'est donc trouvée rejetée dans les bras d'Alfredo. Et dans le premier scénario du film, quand la femme de chambre allait trouver Ada et lui disait qu'Olmo avait jeté de la merde à Attila, Ada faisait ses bagages et partait avec Olmo. Ils fuyaient et cet amour se réalisait.

Le film est romanesque, possède beaucoup d'anecdotes. C'est un film où on sent un grand plaisir de filmer et de mettre en scène.

S.S.: C'est un film qui revendique aussi l'émotion, or il semblerait que la critique ait voulu nier cet aspect.

B.B.: Oui, je suis d'accord. C'est la même chose que je disais avec le plaisir. L'émotion et le plaisir étaient considérés pendant cette période (60-70) comme des sentiments de droite. Je crois que cette richesse d'émotions qu'il y a dans *Novecento* a outragé la critique, surtout celle de gauche, parce que le film se présentait comme un film de gauche qui ne tenait pas compte de certaines conventions et qui revendiquait ce grand espace donné à l'émotion et au plaisir, par exemple.

Novecento est un film très révolutionnaire... mais déguisé en film classique. C'est un film de cinéphile, un film d'art et d'essai, déguisé en film colossal.

S.S.: Pourquoi avoir choisi ce tableau // *Quarto Stato* de Pellizzia da Volpedo pour y inscrire le générique?

B.B.: Pellizzia da Volpedo est un aristocrate piémontais socialiste. Ce tableau est une véritable carte postale: c'est un tableau qui m'a toujours donné à la fois la légèreté et le poids de la rhétorique du socialisme des origines. C'est l'image même, l'iconographie typique du paléosocialisme, du protosocialisme.

S.S.: *Novecento* est-il représentatif de l'art national-populaire tel que le préconisait Gramsci?

B.B.: L'art national-populaire, c'est le théâtre qu'on fait dans les étables; il y a des textes qui ont été écrits pour être représentés ainsi. En Émilie, quand j'ai fait *Novecento*, j'ai trouvé quelqu'un qui avait repris cette tradition. Pourquoi en Émilie et pas dans d'autres régions? En Émilie, les gens ont d'abord été socialistes et ensuite communistes: la conscience politique a aidé le prolétariat émilien à mieux se défendre de l'attaque du fascisme. Et là, on retrouve Gramsci. Les paysans et les ouvriers se sont rendu compte avec Gramsci--qu'ils n'avaient pas lu directement--que leur culture populaire locale était d'une grande richesse et qu'il fallait la garder. J'ai fait *Novecento* au moment où Pasolini parlait justement de génocide culturel. Je voulais répondre, par ce film, qu'il y a encore des endroits, comme l'Émilie, où ce génocide a été moins grave parce que les gens étaient mieux préparés qu'ailleurs à se défendre, grâce à la politique, à travers une conscience de la vérité.

S.S.: Vous sentez-vous une responsabilité en tant que cinéaste? Avez-vous un rôle à jouer?

B.B.: Un film n'est qu'un petit élément d'un mouvement plus général qui est la culture d'un pays dans laquelle le cinéaste est impliqué, et pas moins qu'un écrivain. Je pense qu'il y a des moments où le cinéaste (l'intellectuel) doit se sentir comme faisant partie d'un moment collectif et d'autres moments, où il se sent désespérément solitaire. La caméra, c'est le cordon ombilical qui lie à la réalité encore plus que l'écriture, parce que la caméra filme la réalité. La réalité est donc le matériau du langage du cinéma: le cinéma est encore plus lié au monde. Il faut donc savoir que le moment où le cinéaste sent le poids de la solitude est un moment totalement lourd et désespéré.

S.S.: Pourquoi y a-t-il toujours une scène de danse dans vos films?

B.B.: La danse, c'est un espace privilégié. Une scène de danse me donne la sensation de pouvoir. Dans cet espace, on peut aller contre toutes les règles, contre toutes les conventions narratives. Les personnages sortent de leur rêve et se libèrent.

S.S.: Dans *Novecento*, quelles sont les scènes que vous trouvez particulièrement signifiantes?

B.B.: Olmo qui pêche les grenouilles, c'est signifiant pour le regard d'Alfredo. La grève où les propriétaires travaillent, c'est important pour un changement social et aussi iconographique. Je ne connais pas de moment qui soit signifiant pour tout le film. La fin, peut-être, avec le drapeau fait de plusieurs drapeaux rouges, cousus ensemble qui fait comme un ciel... C'est très signifiant pour moi, car c'était un moment où tous, acteurs, paysans avaient complètement perdu la tête. On a continué pendant des heures et des heures à chanter, à danser et on ne savait plus si on tournait ou si on faisait la fête. Et le film était vraiment allé, comme le "podere", dans les mains des paysans. C'était très, très beau. Ça devenait vraiment une expérience collective. C'est peut-être ce moment-là que j'aime le mieux. J'étais vraiment pris dans un courant qu'on ne pouvait plus arrêter, courant que j'ai essayé de filmer, et courant que le film avait créé et qui allait au-delà du film. Le film devenait vraiment le moment pour rêver les yeux ouverts: l'expropriation de cette terre, le procès des patrons--une forme d'utopie (il y en a peut-être eu un ou deux à Ferrare, je crois!) Certains fonctionnaires du PCI me l'ont beaucoup reproché. Je trouve qu'il y avait dans ça une gaîté, une force de représentation qui tient de la fable.

S.S.: Quels sont vos projets?

B.B.: J'avais écrit une adaptation de *1934* d'Alberto Moravia et puis le fantôme du *Conformiste* m'est apparu, et j'ai abandonné!

Je n'aime pas me répéter et j'ai eu peur de me répéter. Ensuite, je voulais faire *Red Harvest* et puis on n'a pas pu monter le film à cause de rapports absolument pervers avec mon producteur. Je n'ai plus tellement envie de filmer en Italie parce que le cinéma et la réalité n'y sont pas propices, loin de là! J'ai trouvé cette idée chinoise: la biographie de ce dernier empereur de Chine.

Entrevue avec **Paolo Taviani** à propos de *Padre padrone*¹
ROME, le 3 février 1985.

S.S.: Vous travaillez avec le même producteur Giuliani de Negri² depuis plus de vingt ans. Qui est-il?

P.T.: En fait, il s'appelle Gaetano. Giuliani est son nom de résistant. C'était un chef partisan très respecté et ses camarades voulaient l'appeler Oulianov, en hommage à Lénine. Il a refusé par modestie et il a choisi Giuliani et ce nom lui est resté depuis la guerre. C'est plus qu'un producteur, c'est un grand organisateur culturel. Il participe aux scénarios, donne des idées, écrit. Il ne produit pas beaucoup de films, seulement des films qui lui plaisent, qui l'intéressent. Il fait ce métier pour les mêmes raisons que nous.

S.S.: Pourquoi adapter ce livre de Gavino Ledda?

P.T.: Quand nous avons décidé de faire ce film, nous n'avions pas encore lu le livre; par contre nous avons lu, dans les journaux, un article concernant un berger qui avait vécu, jusqu'à vingt ans, isolé dans les montagnes, avec un père ennemi. Il était presque analphabète, muet et habitait dans une bergerie. Après vingt ans, il s'était mis à étudier et avait réussi à faire une maîtrise en linguistique. Ce dernier facteur--la linguistique--nous avait encore plus intéressés parce que cet homme, demeuré muet pendant tant d'années, avait justement choisi comme moyen de communication, le langage.
Nous avons choisi un métier qui est la communication, ce qui signifie qu'il y avait une affinité avec ce personnage.

¹ Paolo Taviani nous a accordé les deux entrevues qui suivent; toutes les deux ont été faites en italien, dans son appartement de Rome. Vittorio, occupé, cet été-là, avait laissé le feu vert à son frère en arguant que l'un ou l'autre, c'était pareil! Les entrevues ont ensuite été retranscrites et traduites par nos soins.

² Giuliani G.de Negri est décédé en 1992; le dernier film des Taviani qu'il a produit est *Il sole anche di notte*, 1990.

Ensuite, le livre est sorti et nous l'avons lu; le livre, très beau, nous a confirmé dans notre idée. Nous avons pourtant compris qu'en faisant un film, nous détruirions le livre, car le langage cinématographique est une chose, le langage littéraire en est une autre. Nous avons parlé avec Ledda et lui avons dit: "Tu as fait ton livre, maintenant nous faisons notre film. Nous ne te demanderons pas de travailler avec nous parce que c'est impossible. Nous travaillerons seuls et ferons un film à partir de ton livre." Nous avons démonté le livre et nous l'avons reconstruit dans un organisme audio-visuel, qui utilise les matériaux du livre mais qui est quelque chose de tout à fait différent.

S.S.: Pourquoi avoir décidé de faire intervenir Gavino Ledda en personne au début et à la fin du film?

P.T.: Si Gavino Ledda est présent dans le film, c'est parce que nous avons besoin de sa présence comme témoignage documentaire, au début et à la fin. Cela a une valeur, pour nous, de vérité documentaire.

S.S.: Comment a-t-il réagi en voyant le film?

P.T.: Contrairement à ce qu'ont dit certaines personnes, il n'a pas refusé le film. Ledda est un homme particulier, génial, contradictoire, désespéré. Un homme qui a, en lui, beaucoup de douleur. Il a beaucoup aimé le film, dans un premier temps. Puis, en Sardaigne, il y a eu beaucoup de polémiques à propos du film (il y en avait déjà eu à propos du livre). Quand nous sommes arrivés en Sardaigne et que nous disions vouloir faire ce film, les gens nous disaient: "Ce livre parle d'une Sardaigne que nous n'aimons pas". Les Sardes auraient voulu une Sardaigne qui exaltât la terre, cette terre qui a été exploitée par le pouvoir central et considérée comme une colonie de l'Italie. Fort justement, les Sardes revendiquaient leur indépendance et les valeurs de la terre. Pourtant, au nom de cette exigence juste, ils voulaient ensuite des oeuvres qui exaltent leurs propres désirs sans se rendre compte qu'un film comme *Padre padrone* (ou même le livre) fait beaucoup plus justice à la Sardaigne qu'une exaltation sans aucune réflexion.

Dans ce climat de partisans et d'opposants au film, Gavino, qui vit encore en Sardaigne, s'est trouvé pris dans une position conflictuelle et, un jour, il a pris position pour et, un jour, position contre. En bref, il a dû se défendre.

Ensuite, il est devenu réalisateur. Il a fait un film *Ybris*, présenté à Venise, qui m'a beaucoup déçu car son livre est un livre très simple et le film, au contraire, est un film intellectualisant. C'est le film d'un jeune qui, ayant découvert la culture, veut démontrer qu'il est un intellectuel. Ce film est donc, tout entier, fait de symboles. C'est l'opposé de la

simplicité, l'opposé de ce qui fait la force de Gavino, c'est-à-dire, parler avec détachement et simplicité de son expérience. Parfois, il y a comme une ascension d'images assez extraordinaires, mais c'est un film panégyrique qui ne m'a rien donné de sa vérité aujourd'hui.

S.S.: Vous avez tourné beaucoup de films dans le Mezzogiorno: quel est votre intérêt pour cette région?

P.T.: Notre amour profond est pour la terre. Notre culture a des racines très liées à la terre. Et nous, bien que fils de la bourgeoisie toscane, nous avons vécu dans un petit village, San Miniato, au milieu des paysans. Gramsci qui a été notre maître, a toujours accordé beaucoup d'attention au Mezzogiorno parce qu'au dix-neuvième siècle, il n'y a pas eu de révolution et de processus d'unification culturelle, comme il y en a eu en France. L'unité s'est réalisée, en Italie, dans un rapport de colonisation du Nord sur le Sud, et nous avons eu deux pays. La question méridionale est donc celle qui met le mieux en lumière les contradictions de notre société. Quand nous choisissons le Sud comme argument, c'est une façon de reprendre ce grand problème du Nord et du Sud et de parler des contradictions sociales et des rapports conflictuels entre ces deux régions.

Ce processus de colonisation du Nord par rapport au Sud, peu industrialisé, ou alors de façon erronée, représente, pour nous, la possibilité de trouver des mondes dans lesquels certaines structures anciennes survivent encore, non seulement dans le paysage, mais aussi dans les gens. La Sicile et la Sardaigne représentent deux lieux où l'Épopée est encore possible.

Nous aimons également les grands espaces, les paysages grandioses. Nous aimons raconter l'histoire d'un individu immergé dans le paysage: le paysage comme rapport entre l'homme et la nature et aussi comme lieu de spectacle.

S.S.: Pourquoi ne pas avoir utilisé davantage le dialecte?

P.T.: La question du dialecte indique que l'unité culturelle n'a jamais vraiment été faite et commence seulement à se réaliser. Le processus d'unification linguistique a été beaucoup favorisé par la télévision et la scolarisation: facteurs qui comportent certains risques comme celui d'homogénéisation, d'où la disparition des dialectes. Nous croyons qu'on pourra récupérer le dialecte, seulement après avoir acquis une langue commune.

Gavino Ledda est venu avec nous à l'Université de Turin faire un débat. Un groupe d'étudiants sardes l'a accusé d'avoir trahi leur pays en écrivant le livre en italien au lieu du sarde. Gavino leur a alors répondu en sarde et un débat s'est établi entre eux; les autres ont commencé à

protester, en disant qu'ils voulaient comprendre, et Gavino a dit: "Voilà exactement la raison pour laquelle j'ai écrit en italien. Je veux être compris de tous." Selon nous, il faut utiliser le dialecte et s'en servir pour enrichir la langue italienne. Le dialecte indique une forme de sous-développement, celle d'un peuple qui ne s'est pas encore ouvert aux autres et qui s'est refermé en signe de défense et de rébellion à la colonisation. Nous croyons que c'est une esquivе erronée des problèmes sociaux. Nous aimons beaucoup les structures dialectales, nous avons un grand respect pour Manzoni qui, lorsqu'il a écrit *I Promessi Sposi*, a écrit son roman en se servant des structures dialectales lombardes qui sont très riches, portant ainsi à tous la langue italienne. Ce n'est pas en s'enfermant dans un ghetto dialectal qu'on peut grandir.

Pour *Padre padrone*, et pour en revenir au problème de la langue, il faudrait aussi parler du latin. Le latin, tel qu'il est enseigné dans les écoles, est académique et les élèves le détestent parce qu'ils n'en comprennent pas le sens. Par contre, lorsqu'un personnage comme Gavino s'aperçoit, qu'à travers le latin, il peut communiquer avec un ami, de façon tout à fait imprévue, le latin redevient vivant parce qu'il permet l'accès à la communication. Si le langage n'est pas lié à une nécessité ayant un rapport vivant, il n'a plus de sens. Dans le film, le latin est récupéré dans sa richesse et dans sa grandeur.

S.S.: Vous avez également tourné beaucoup de films se situant à une époque antérieure: pourquoi cet intérêt quasi-constant pour le passé?

P.T.: Observer le passé, ce n'est pas seulement pour comprendre le présent, c'est aussi faire une percée dans l'inconscient personnel et collectif. Lorsqu'on réussit à faire cette percée, on crée des ponts entre le passé et le présent qui n'aident pas seulement à comprendre le présent, mais quelque chose de plus qui est le sens même de l'existence.

S.S.: On a dit que *Padre padrone* était un film marxiste. Qu'en pensez-vous?

P.T.: Notre formation culturelle et politique est née de plusieurs maîtres: Marx, Gramsci, Rossellini, le néoréalisme italien, Eisenstein. Toutes ces influences ont formé une sorte de pâte qui s'est modifiée; c'est ainsi que nous sommes devenus ce que nous sommes. Toutes ces présences font partie de nous, mais cela ne signifie pas que nous soyons l'illustration de l'une ou l'autre. Le marxisme est l'un de nos instruments de connaissance. Nous sommes marxistes et tant d'autres choses. Il y a une phrase de Léonard de Vinci que nous aimons beaucoup et qui dit: «Noi siamo dei nanni che formano da tutti gli altri.»

S.S.: ***Padre padrone* est-il une étude psychologique des rapports père-fils?**

P.T.: Nous avons voulu raconter une histoire, un point c'est tout.

S.S.: **L'armée est-elle un mode de libération?**

P.T.: Les fusils sont des instruments d'oppression et pourtant, s'ils sont utilisés par la "partie juste", ils deviennent instruments de libération. Ce qui est juste pour Gavino--dans notre histoire--c'est d'arriver dans un lieu où il lui est possible de profiter de ce que ce lieu a à lui offrir, c'est-à-dire les instruments de la culture. C'est en devenant soldat qu'il a l'occasion d'entrer en rapport avec la culture. Il décide alors d'acquérir cette culture pour sa propre valeur. Quand l'officier lui enseigne les divers sens rhétoriques du drapeau, cet exercice devient un stimulant parce qu'il modifie ces sens en les appliquant à son angoisse et à sa douleur.

S.S.: **Croyez vous que *Padre padrone* soit l'expression d'un moment particulier de l'histoire italienne?**

P.T.: Rien n'est jamais programmé, mais il y a ensuite des déductions qu'on peut tirer en replaçant le film dans son moment historique.

S.S.: **Quels sont les cinéastes dont vous vous sentez les plus proches?**

P.T.: Olmi, sans doute. Le rapport avec Olmi est très étrange. Lui est de formation catholique et nous, nous sommes de formation marxiste. Nous sentons néanmoins que nous sommes plus proches de lui que de n'importe quel autre réalisateur. Même venant de lieux opposés, nous nous sentons une fraternité avec le cinéma d'Olmi.

Nous avons fait des films comme *San Michele aveva un gallo* et *Allonsanfàn*, dans lesquels il y a un projet suivi d'une grande désillusion. Un projet comme utopie pour exprimer la désillusion politique qui a suivi l'euphorie de l'après-guerre. Quand nous avons fait *Padre padrone*, cela nous tentait de faire un film où un projet parvenait à se réaliser: projeter quelque chose et conquérir cette chose avec douleur et souffrance. Quand on a conquis une chose, cela ne signifie pas qu'on a vaincu le monde: ce n'est qu'un point de départ pour aller de l'avant. La conquête de ce point de départ nous semblait être un moment important qu'il fallait raconter.

D'une certaine façon, *Padre padrone* est le plus autobiographique de nos films dans le sens où il témoigne du fait que nous avons appris à communiquer aux autres ce que nous pensons de la vie, de nous-mêmes.

S.S.: Réfléchissez-vous beaucoup à la forme, au style?

P.T.: Pour nous, une voie expressive idéale, et pourtant non préméditée, ressemble à la ligne classique. Nous aimons beaucoup raconter les choses avec une caméra fixe (ce n'est pas une théorie). Nous aimons faire agir les personnages à l'intérieur d'un paysage plutôt que les chercher avec la caméra. On ne se pose pas de problème culturel quant au langage; on écrit comme on est porté à écrire. Il n'y a jamais d'intentions formelles: les moyens naissent de l'histoire qu'on veut raconter. Nous sommes portés vers un cinéma éthique et vers une mise en scène de type classique.

Entrevue avec **Paolo Taviani** à propos de *Padre padrone*
ROME, le 5 juillet 1985

S.S. : Le film a été, à l'origine, produit exclusivement pour la télévision?

P.T. : Quand nous faisons un film, nous ne nous posons pas le problème de savoir si le film doit être fait pour la télévision, ou pour le cinéma. Nous faisons notre film et ensuite arrive ce qui doit. Ce qui est plus important pour nous est de ne pas nous laisser conditionner par ce mythe qui veut que, pour la télévision, on tourne d'une manière et, pour le cinéma, d'une manière différente. Pour nous, il s'agit de faire un film.
À l'époque, la télévision n'entrait pas en coproduction avec le cinéma. Il y avait eu seulement deux expériences: Bertolucci avec *La Strategia del Ragno*, et nous, avec *San Michele aveva un gallo*. C'est *Padre padrone* qui a marqué le début d'un rapport très différent entre cinéma et télévision, sur le plan de la production. Une fois terminé, le film est allé à Cannes où il a obtenu la Palme d'Or; le film est ensuite sorti dans les salles.

S.S. : Le choix du 16mm était un choix artistique?

P.T. : Oui et non. Nous voulions une image assez granuleuse et nous savions qu'en faisant le transfert du 16 au 35mm, nous obtiendrions ces résultats. Et c'est ce qui est arrivé--peut-être même un peu trop. En 16mm, la copie était absolument superbe du point de vue de la définition de l'image et de la beauté du paysage. Pour le sens du film, je ne crois pas que c'est une opération totalement réussie.

S.S. : La Palme d'or a-t-elle été déterminante dans le succès du film?

P.T. : Grâce à elle, le film a pu être vendu partout. Nous ne pensions pas que le film sortirait en salle parce que la distribution, en Italie, était réticente. Nous-mêmes avons été surpris du succès obtenu, surtout aux États-Unis! Que le film ait eu du succès en Europe où les pays ont des affinités quant à leurs structures sociales, nous le comprenions, mais aux États-Unis! Ce sont les jeunes qui nous ont expliqué certaines des raisons. Ils nous ont dit: "la solitude de votre berger dans sa montagne est semblable à celle que nous pouvons ressentir, ici, à New York. Le même désir de communication, l'impossibilité de cette communication, nous les ressentons

comme un problème qui est nôtre et, pour cela le film nous exprime complètement."

Certains critiques américains nous ont donné une autre réponse: le cinéma américain, la littérature, la culture américaine ont suivi plus ou moins deux grandes lignes: les histoires "on the road" et "the self-made man" et notre film appartient à cette deuxième catégorie: l'histoire d'un homme qui s'est fait tout seul.

Mais c'est une critique superficielle parce qu'en fait, il ne s'agit pas vraiment de cela, seulement en apparence.

S.S.: Pourquoi avoir choisi un acteur qui soit si différent physiquement de Gavino Ledda?

P.T.: L'histoire nous avait intéressés avant même que le livre ne soit écrit; le livre, nous l'avons décomposé, ensuite, pour le "fondre" à notre personnalité. Nous avons inséré Gavino Ledda, au début et à la fin, parce qu'il nous donne ainsi un point de départ documentaire, nous permettant ensuite de laisser libre cours à notre imagination.

Le fait que l'acteur choisi ressemble ou non physiquement à Gavino ne nous intéressait pas. Nous voulions un acteur qui exprime certains sentiments, nous l'avons trouvé après en avoir vu beaucoup. Saverio Marconi ne ressemblait pas à Gavino mais était capable de donner ce que nous recherchions.

S.S.: Le personnage de la mère, pourquoi rit-elle? Les enfants aussi?

P.T.: Au début, il y a deux initiations de l'enfant, face à la vie et au travail. L'initiation de la mère décrit la vie en des termes fabuleux, mystérieux, fantastiques, typiques d'une mère qui fait cadeau à son fils de l'imagination et qui le prépare à affronter le mystère de la vie; celle du père aussi se place à un niveau fantastique, mais beaucoup plus concret, soit le travail et à la découverte de la réalité. La mère est une femme ambiguë, sans doute une femme très intelligente, qui sait intuitivement l'injustice d'une certaine situation. Elle n'a pas la force de se rebeller parce que, socialement, cette possibilité ne lui est pas donnée. Sa façon de se rebeller est de s'isoler quand le père et le fils s'affrontent; elle chante de façon polémique, comme si elle voulait se séparer d'eux.

Elle a sa propre forme de rébellion face à l'un, comme à l'autre. Elle se rebelle contre ce monde qui la contraint à une fonction subalterne alors qu'elle a une force très grande. Tous les personnages sont pris dans une même oppression mais ils ont tous des personnalités assez fortes, pas passives.

S.S.: Et l'institutrice?

P.T.: L'institutrice est très jeune et elle aime cet enfant. Elle comprend que, face à ce que dit le père--des propos qui sont injustement nécessaires--il n'est pas possible de se rebeller, aussi cherche-t-elle à préparer cet enfant au départ pour éviter qu'il ait un choc d'épouvante.

S.S.: Quel est votre rapport à la religion? à la religiosité?

P.T.: Je crois qu'il y a une différence fondamentale entre religiosité et religion. La religiosité fait partie de nous, de la survie et correspond à une forme de conscientisation sociale. Se sentir seul mais au milieu de tant d'autres pour faire face aux problèmes, voilà, selon moi, ce qu'est la religiosité. Se sentir comme faisant partie d'un tout. Et ce sentiment-là est présent dans *Padre padrone*.

La religion, au contraire, est une profession de foi et d'activités religieuses précises. Et ça, c'est autre chose qui ne fait pas partie de nous. La procession, c'est la religion. La figure du père qui se substitue à celle du Saint Patron, c'est une explication linguistique de la domination par les patriarches. À ce moment-là, les jeunes qui portent la statue aspirent à s'en aller, à se rebeller. Ils chantent une chanson allemande qui s'oppose aux chants sardes, très beaux, mais liés au passé, c'est-à-dire à une immobilité, à un mode de vie dépassé.

Dessus, il y a le conservatisme; dessous, il y a la révolution. La lutte entre les deux chants représente la lutte entre deux générations. Le Saint, qui est l'expression de cette vieille société patriarcale, s'identifie avec le Père de Gavino Ledda, ce père qui est le symbole de la non-liberté des jeunes.

S.S.: Pourquoi le glas?

P.T.: Le glas est un élément de ponctuation, un élément qui brise le silence et souligne la solitude de l'homme, son isolement. Parfois le père l'entend lui aussi. Il insiste sur la séparation d'avec les autres, sur l'angoisse d'être séparé.

S.S.: Comment expliquez-vous la douleur du père, après qu'il a si violemment frappé Gavino?

P.T.: Le père n'est pas vraiment méchant, mais il se comporte de cette façon pour obéir à certaines règles qui appartiennent à un type de civilisation dépassé. Quand il croit son enfant mort, l'amour qu'il a pour cet enfant éclate. Ses pleurs, ses lamentations deviennent celles de tout un peuple; celles de tous ces gens, forcés à être méchants qui sont, en fait, fonciè-

rement victimes de la méchanceté. Et cela devient une image de Pietà plus ou moins consciente de notre part. Ce père qui tient son fils dans ses bras invoque quelqu'un pour l'aider. Ensuite il chante, et la scène échappe complètement au réalisme.

À partir de quelque chose de très réaliste, l'expression de la douleur, nous passons à quelque chose de totalement non réaliste.

S.S.: Quelle est votre participation à l'élaboration de la bande sonore?

P.T.: Pour nous, la structure musicale est très importante parce que nous croyons que le cinéma est, à sa façon, l'héritier du grand patrimoine artistique musical.

Nous croyons que le dix-neuvième siècle (le seul moment qui ne soit pas petit-bourgeois dans la culture italienne) et le mélodrame (Verdi, Puccini, Donizetti) revivent dans le cinéma. Cet héritage se retrouve dans le seul autre moment qui ne soit pas petit-bourgeois de la culture italienne, soit le cinéma de l'après-guerre.

Quand nous écrivons, nous prévoyons les passages et les registres où intervient de la musique. La musique a autant d'importance que la réplique d'un acteur; elle a le même poids narratif que tous les autres éléments qui composent le film.

Et plus encore dans *Padre padrone*, où l'élément musique devient important, au même titre qu'un personnage, parce que c'est l'histoire de cet homme qui sort du silence et qui choisit la communication comme moyen de rébellion. La bande sonore est faite de musique, de bruits et de silence (un élément sonore très important). Le film est aussi l'histoire du silence de Gavino: son impossibilité à communiquer est exprimée par les bruits de la nature.

Nous choisissons des morceaux hétérogènes qui, en apparence ou substantiellement, n'ont aucun rapport avec l'histoire du film. Ce sont des interventions sonores, liées à un moment particulier: au moment du départ pour l'émigration, nous avons besoin d'un moment de douceur infinie et nous avons choisi ce morceau de Mozart, très tendre, qui suggère une émotion très forte. C'est ainsi que ça naît: ce n'est pas une entreprise culturelle, c'est une opération de type artistico-émotif. Bien sûr, il y a l'élément culturel mais ce n'est pas ce qui nous pousse à choisir. C'est l'émotion de telle ou telle scène.

L'accordéon est un instrument qui fait partie de l'histoire du film, car il est très utilisé en Sardaigne. Nous avons choisi la musique la plus facile: une musique que tout le monde connaît, une musique qui ouvre l'âme, qui donne envie de danser, de chanter, mais qui est pourtant très marquée culturellement.

S.S.: Pourquoi avez-vous choisi cette veste rouge que porte Gavino à la fin, alors que vous saviez qu'elle donnerait lieu à toutes sortes d'interprétations?

P.T.: La veste a, en effet, été interprétée de toutes les façons mais ce n'est pas nous qui l'avons choisie, c'est Gavino Ledda. Quand Lina³ est arrivée avec Gavino, vêtu de cette veste rouge, nous avons dit "magnifique!" et ça nous a donné des idées. Ce n'est pas que nous ayons d'abord pensé à la veste rouge et ensuite à certaines significations, mais elle prend certaines significations.

Dans ce rouge, il y a le cri de la rébellion. A la fin, lorsqu'il est seul, dans ce paysage verdâtre, il est vrai que le rouge de cette veste devient, au même titre que la musique, une force d'expression. Nous avons terminé non pas sur la veste, mais sur lui (Gavino) qui se berce. Une étape a été franchie, avec beaucoup d'efforts, de douleurs, mais elle n'est pas conquise définitivement. C'est juste une situation pour aller de l'avant, toujours dans l'angoisse et la solitude mais avec la conscience, ce qui n'était pas le cas avant.

³ Lina Nerli Taviani, épouse de Paolo Taviani et costumière pour tous leurs films.

Entrevue avec **Ermanno Olmi** a propos de *L'albero degli zoccoli*¹
ASIAGO, le 27 juin 1985.

S.S. : *L'albero degli zoccoli* est-il un film idéologique?

E.O. : Le cinéma italien a longtemps été envisagé comme le miroir critique immédiat de la société; aujourd'hui, ce n'est plus vraiment le cas. Je crois, pour ma part, qu'il y a des sphères de l'activité humaine qui ne peuvent pas être confinées à une idéologie. Il y a des domaines qui touchent au mystérieux, à une réflexion qui n'est ni de type philosophique, ni de type politique, et encore moins de type religieux. Je crois que le cinéma fait partie de ce type d'activités et qu'il ne faut pas y plaquer des clefs idéologiques. Les gens ont toujours besoin d'être encadrés dans une forme religieuse, doctrinale, philosophique ou politique. Dans ces conditions, le rôle de l'intellectuel devient facile à exercer grâce à une clef idéologique, car il n'y a qu'à suivre la grille et à dire oui ou non. Au cinéma, il faut tenir compte de l'ambivalence, du doute, et c'est là qu'intervient le poète. Un cinéaste, avant d'être idéologue, doit surtout et avant tout être poète.

S.S. : Vous sentez-vous des affinités avec le cinéma des Taviani?

E.O. : Les Taviani, plus que des amis, sont des compagnons de route. Ils partent d'une inspiration marxiste, alors que je pars d'une inspiration chrétienne. Chrétienne et non pas catholique (le catholicisme étant déjà un moment politique du christianisme, c'est-à-dire une idéologisation) et pourtant, nous avons une syntonie profonde.

S.S. : Croyez-vous à la possibilité d'un cinéma politique?

E.O. : Je peux comprendre qu'on fasse un cinéma politique mais, selon moi, ce n'est pas un cinéma d'auteur. L'auteur, lui, a conscience de la nécessité d'un travail libre, non conditionné par aucune force extérieure, quelle

¹L'entrevue a été faite à Asiago, dans la maison d'Ermanno Olmi, en italien. Olmi relevait à peine d'une très longue maladie et avait de grosses difficultés à marcher et même à s'exprimer. L'entrevue a ensuite été retranscrite et traduite par nos soins.

qu'elle soit. Un tel type de cinéma est difficile à cause des préjugés qui sont très présents en chacun de nous. Je crois pourtant qu'un auteur, devant la réalité, doit pouvoir l'exprimer au-delà de toutes les grilles d'observation. Le cinéma politique est celui des observateurs de la société: l'observateur porte souvent, en lui, une grille d'observation, grille dont il ignore même les connotations, mais qui est si forte qu'elle entraîne logiquement toutes les autres. C'est cette clef-là qui fait que, très souvent, l'auteur se retrouve en contradiction avec lui-même parce que les raisons de l'âme, les raisons poétiques, sont plus fortes que les raisons logiques. Ce sont les raisons poétiques qui forcent l'auteur à être libre. Par conséquent, sa liberté n'est pas un fait héroïque, une conquête de l'intelligence, de la rationalité. Non, c'est simplement une exigence de l'âme, c'est comme le besoin de respirer.

Souvent, j'ai soutenu par véritable conviction--et non pas au nom d'une attitude--que l'idéal serait une oeuvre d'art anonyme, comme au Moyen-Âge, où l'auteur disparaîtrait derrière son travail. Ceci n'est plus possible dans la société contemporaine, pour des raisons strictement mercantiles.

S.S.: Le cinéma italien est-il marqué par son ancrage dans le social? Vous sentez-vous en accord avec cela?

E.O.: La culture italienne, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, se développe selon deux axes: des histoires qui évoquent les vicissitudes d'un ou deux personnages, dans un contexte strictement personnel, c'est-à-dire qui n'ont pas de reflet sur le social; et des histoires qui, tout en étant des histoires familiales, apportent aussi une réflexion sur le social. Il est vrai que toutes ces histoires littéraires et cinématographiques qui ont ce rapport au social ont aussi, inévitablement, des implications philosophiques et politiques, dans la mesure où le social est composé d'une multitude d'aspects différents. Il advient donc que des histoires comme *Padre padrone*, *L'albero degli zoccoli* et *Novecento*, ce dernier, parti directement avec une perspective politique, deviennent des faits politiques. *Padre padrone* est encore plus personnel que mon film: c'est l'histoire d'un homme et de sa famille. Dans mon film, il y a plusieurs familles qui, en présentant des aventures apparemment limitées à l'ambiance familiale d'une petite communauté, sont pourtant enracinées dans un certain type de société et peuvent donc susciter une lecture sur le plan politique.

Il n'y a pas abus à faire une lecture politique de mon film. Il faut pourtant se rendre compte que, dans les prémisses, l'auteur n'avait aucune intention de faire une histoire politique, mais seulement de raconter cette histoire qui, entre autres choses, a des implications plus vastes socialement, y compris l'aspect politique.

Je n'ai pas fait ce film pour des raisons politiques; seule l'histoire de ces personnes m'intéressait. La raison de ce film, c'est donc l'amour que l'auteur (moi) porte à ces personnes dans leurs rapports à la vie. Ces personnes représentent une catégorie sociale spécifique et on peut faire une lecture politique de cette histoire parce qu'elle a de telles implications; mais la lecture politique n'est pas la seule lecture du film. Pour certains critiques, la lecture politique est devenue le facteur le plus important, et cela, selon moi, est une erreur. Le fait le plus important--si comme je le souhaite, il est présent--est la qualité poétique. Les autres viennent par la suite et sont: les références à l'histoire, les références au social, les références au politique et les références aux comptines. Tous ces éléments sont présents. Mais ce sont des aspects d'une oeuvre et non pas les raisons de cette oeuvre.

Pour moi, la dimension poétique est absolument fondamentale; c'est là la véritable raison de l'oeuvre. Poétique dans le sens où l'auteur, qui est aussi poète, observe la réalité à travers une optique qui n'est pas encastrable dans aucun type de discipline. L'optique de celui qui, face à la réalité, éprouve des émotions ineffables, indicibles, uniques. C'est ça le style du poète. Et quand le poète réussit à communiquer la réalité au-delà de toutes ces connotations physiques, sociologiques, politiques, à travers ces vibrations non décodifiables, il réussit à faire une oeuvre authentique. Et la poésie doit venir non seulement de l'auteur, mais aussi du spectateur. Le spectateur, pour pouvoir jouir d'une oeuvre poétique, doit être spectateur-poète, sinon il sera spectateur politique, social, etc.

S.S.: Croyez-vous que votre film s'inscrit dans un moment particulier de l'histoire italienne?

E.O.: Sans aucun doute et ceux des Taviani et de Bertolucci aussi. Ces trois films sont représentatifs d'une crise générale, pas seulement italienne, face aux attentes de la société industrielle de l'après-guerre. Les générations de l'après-guerre étaient convaincues que la situation politique mondiale serait toujours plus stable, que le progrès économique mondial ne cesserait de croître, que les appareils productifs pourraient produire toujours plus de richesses, que les conditions de vie seraient toujours meilleures. Or, nos espoirs et nos expectatives se sont détériorés peu à peu d'où un sentiment de désillusion, de plus en plus grand.

Au dix-neuvième siècle, nous étions convaincus de pouvoir sortir de cet esclavage qui nous laissait complètement dépendants des saisons, des produits de la terre. Dans cette perspective, il faut considérer la société que je présente dans mon film, non pas comme une société idyllique, mais comme un point de départ pour évaluer réellement tout ce que nous avons acquis grâce au progrès; mais aussi tout ce que nous avons perdu,

soit essentiellement les valeurs humaines. Par conséquent, il est faux de voir, dans mon film, l'expression d'un sentiment nostalgique pour un monde perdu, un désir de retourner à un monde paysan du siècle précédent.

S.S.: Comment expliquez-vous le succès public de ces films dont le moins que l'on puisse dire est qu'ils ne sont pas commerciaux?

Le succès public correspond à une sorte de coïncidence du sentiment de l'oeuvre avec le sentiment du public. Nous vivons une époque difficile, troublée, et ces films proposent une réflexion sur un mode de vie différent. C'est sans doute pour cela que ces films ont plu, car ils permettaient au public de regarder la réalité environnante différemment, de mieux comprendre la société contemporaine, si difficile et douloureuse avec le terrorisme, la Mafia...

Le terrorisme est une autre forme de protestation contre une désillusion face à une société industrielle qui n'a pas donné les résultats escomptés, surtout au niveau de la qualité sociale, de la valeur de la démocratie quotidienne, du comportement quotidien des individus. Comment parler de démocratie dans un pays où la Mafia existe, où la corruption est grande?

S.S.: Quel type de solutions envisagez-vous?

E.O.: Je relève d'une culture de type chrétien primitif. Comment modifie-t-on la qualité de la vie? Pas avec les résultats économiques, mais en privilégiant l'être humain. On a perdu le sens des valeurs de partage. On privilégie trop égoïstement sa propre existence sans penser aux autres, à la qualité humaine. La société industrielle a détruit tous les aspects les plus modestes de la vie.

L'albero degli zoccoli est un sujet qui me vient de ma grand-mère. Au moment où j'ai fait le film, j'y pensais déjà depuis vingt-cinq ans: j'ai écrit les premières notes pour ce film quand je n'étais pas encore réalisateur. Je m'occupais alors de théâtre et d'autres activités de type culturel...

S.S.: Croyez-vous qu'il soit encore possible de vivre sa foi religieuse dans notre société actuelle?

E.O.: De nos jours, la confession religieuse est une pratique privée de sens. Par contre, il existe un réel besoin de croire, d'avoir la foi. Il faut rechercher nos responsabilités car nous vivons surtout dans la solitude, dans une société où il est de plus en plus difficile d'établir un rapport avec le prochain, où la possibilité de vivre avec les autres diminue. Il faut

réapprendre à vivre ensemble et comprendre le sens du pardon. Je ne suis pas un nostalgique de la campagne mais je n'ai retrouvé, nulle part ailleurs, ce sens de la vie en commun qui vient d'une connaissance réciproque. Il faut recomposer ce sens de la convivialité à travers les gestes du travail et de la vie.

ANNEXE 4

ENTREVUES DES JOURNALISTES

Entrevue avec **Adriano Aprà**, écrivain et journaliste.¹
Rome, le 18 juin 1985.

S.S.: *Croyez-vous que **Novecento**, **Padre padrone**, **L'albero degli zoccoli** sont liés au moment historique auquel ils ont été réalisés? En quoi sont-ils représentatifs de cette époque?*

A.A.: Les trois films *Novecento*, *L'albero degli zoccoli* et *Padre padrone* traitent tous les trois de la campagne, une chose qui existe de moins en moins, en Italie. Ce sont donc des films tournés vers le passé. C'est difficile de dire si ces films sont représentatifs du cinéma italien des années soixante-dix, sauf, peut-être, sur un plan symbolique. Il y a, en effet, un aspect monumental, présent dans les films susmentionnés, sauf dans *Padre padrone*. On y raconte une grande histoire qui a à voir avec l'Italie. Deux des films sont historiques, ou du moins supposés se passer à une époque révolue. Deux de ces films sont des produits marqués télévision. De plus, j'ai toujours vu dans le succès international des deux derniers (le premier étant probablement trop communiste pour être vraiment apprécié et probablement raté aussi), une façon d'affirmer, dans le grand marché mondial occidental du spectacle, ce qu'est le rôle d'un cinéma national.

S.S.: *Quel est le rôle d'un cinéma national?*

A.A.: Le rôle d'un cinéma national n'est pas d'imiter le langage commun à tous parce que, pour cela, il y a l'industrie américaine. D'autres cinémas, le cinéma italien, par exemple, ont la possibilité d'indiquer la voie de la spécialisation. J'ai souvent entendu les Taviani dire quelque chose comme: plus un film est marqué par rapport à un lieu--c'est-à-dire le moins exportable--plus il devient, au contraire, un produit exportable parce que rare: un document unique.

¹ Les entrevues de Adriano Aprà, Mino Argentieri et Virgilio Fantuzzi ont été réalisées en italien, puis retranscrites et traduites par nos soins.

L'albero degli zoccoli en est un exemple parfait, parlé dans un dialecte totalement incompréhensible aux Italiens (la version ancienne du bergamasque). *La terra trema*, le film de Luchino Visconti, également parlé en dialecte, a été un échec incroyable, alors que celui d'Olmì a obtenu un formidable succès. Pourquoi? La Palme d'Or, certes, mais ça n'aurait jamais suffi.

Selon moi, le succès de *Padre padrone* est encore plus surprenant, or il a eu un grand succès, ici, en Italie.

S.S.: Que pensez vous de la situation du cinéma italien, pendant les années 70?

A.A.: Au début des années soixante, il y a eu, d'une part, une espèce de nouvelle vague, pas homogène du tout et, d'autre part, une industrie nationale forte: celle de la comédie et de certains films policiers engagés (Risi, Rosi). Dès la fin des années soixante, l'Italie était un des pays où il y avait un taux élevé de créativité cinématographique avec des auteurs, des tentatives novatrices, sans pourtant jamais donner l'impression qu'il y avait un cinéma italien fort. C'est dans les années soixante-dix que la catastrophe a commencé. Aujourd'hui, on a l'impression que l'Italie s'est coupée du flux intellectuel, que les jeunes en Italie n'ont pas de modèle, qu'ils font du cinéma un peu comme les gens du Tiers-Monde qui doivent apprendre. Ça pourrait donner une fraîcheur incroyable, mais pas du tout, plutôt une espèce d'embarras, un manque de savoir-faire.

Si on prend tous les grands cinéastes italiens, on s'aperçoit que c'est au moment où ils ont cessé de faire du cinéma qu'il y a eu un passage à vide. La mort de Visconti, de Rossellini, de Germi, de Pasolini fait, par exemple, que les Taviani ont eu plus de succès qu'ils ne le méritaient vraiment. Olmì avait beaucoup d'aisance dans les films qu'il faisait auparavant: ce qui est surprenant avec *L'albero degli zoccoli*, c'est que le film a une ampleur qui n'a rien à voir avec ses films précédents. Il a un côté un peu académique, parfait mais un peu inerte. Avant cela, il faisait de véritables bijoux. Les années soixante, c'était une époque de grande créativité partout dans le monde--le cinéma, la politique--tant et si bien qu'on se demande aujourd'hui si ça n'a pas été le dernier sursaut, la rupture d'un certain cinéma à la faveur, non pas nécessairement d'un autre cinéma, mais de la télévision: la fragmentation de la narration, la libération du studio, tout cela fait partie de la télévision maintenant.

S.S.: Croyez-vous que la critique cinématographique puisse jouer un rôle dans ces cas-là?

A.A.: Quand on a commencé à se poser des questions (vers 1968) sur l'existence "d'une nouvelle vague", j'avais une revue qui s'appelait "Cinema e film". Il y avait deux approches, deux niveaux de travail: un

théorique--à l'époque, c'était la semiologie--et un autre formaliste, très passionné par rapport aux films et aux choix des films. On cherchait toujours une provocation: Godard, Straub, mais aussi le cinéma américain classique. Dans cette revue, quand on se demandait quel était le nouveau cinéma italien, on citait toujours des films isolés, certains très connus, d'autres inconnus. On retrouve les mêmes noms encore aujourd'hui, en Italie: Gianni Amelio, Giuseppe Bertolucci, etc. Mais il n'y a pas vraiment un talent, rien de la force d'un Rossellini, par exemple. C'est pour cela que des cinéastes comme Monicelli, Scola, etc. sont devenus importants car ils faisaient des films sur la réalité italienne--la commercialisation du néoréalisme--, un portrait, au jour le jour, de la réalité italienne des années soixante-dix.

Je ne comprends pas cette impasse du cinéma italien. Bien sûr, certains films se démarquent: ceux des Taviani (ils sont très lents: un film tous les deux ans), d'Olmi qui est très malade, de Bertolucci qui tourne en Chine... Je me demande pourquoi, en Italie, il n'y a pas un cinéaste qui ait envie de tout tourner: publicité, clip, etc... J'aimerais voir les cinéastes se confronter à autre chose. Ce sont des films qui se posent un peu à côté de l'Italie, qui ne sont pas liés, dont l'analyse, par rapport à la réalité italienne, est métaphorique.

S.S.: La culture catholique s'exprime-t-elle au cinéma? Dans ce sens, Olmi peut-il être considéré comme un cinéaste catholique?

A.A.: Olmi est un cinéaste chrétien, dans le sens où c'est l'un des rares cinéastes que les démocrates-chrétiens peuvent revendiquer. Il croit en Dieu et va à la messe. Dans le monde cinématographique, il n'y a pas d'hommes de droite: les cinéastes sont tous des progressistes. Pasolini avait, sans aucun doute, une présence catholique très forte, mais il critiquait beaucoup.

On n'a pas l'impression que le monde catholique s'exprime vraiment en termes catholiques. Il n'empêche que la présence catholique est très forte: Rossellini, Pasolini, Fellini. Dans les films des Taviani, on sent une présence anthropologique de la religion, c'est-à-dire dans le sens d'un rituel. Ils étudient la religion de façon très stylisée, comme phénomène et non pas dans le sentiment des gens.

Chez Bertolucci, c'est la religion culturelle: certaines choses qu'il a apprises à l'école et qui font partie de son savoir.

Les rapports entre Olmi et Manzoni sont inévitables: mêmes lieux, même ambiance. À un niveau superficiel, c'est presque une citation; dans l'imaginaire italien, ça fonctionne.

Le rapport avec *La terra trema* m'apparaît plus intéressant. Une version positive fait référence à Giovanni Verga, deux traditions culturelles italiennes. Deux épopées en dialecte, dans deux moments historiques

différents, en 1947, et une espèce de mémoire collective des racines paysannes de l'Italie, au moment de la télévision.

Tout a changé dans le paysage télévisuel italien et c'est une des raisons de la crise.

S.S.: Comment s'exprime la culture de gauche? Quelle est l'importance d'un homme comme Antonio Gramsci?

A.A.: Gramsci a représenté, dans les années cinquante, une prise de conscience intellectuelle, un peu froide. C'était un homme intelligent, très cultivé. Le lire, c'était un "mot d'ordre", donc on l'a vite éliminé. La culture du PCI, de la Gauche, dont Gramsci était le phare, était en retard. Elle a dû faire un travail fort, reconquérir un statut européen, par rapport au fascisme, mais elle n'a pas totalement réussi. Elle est restée en retrait. Je ne sais pas si ces trois films--symboliquement ou réellement--représentent quelque chose de lié à l'époque. Cependant, ils veulent dire certaines choses, font confiance à certaines idées. Par leur côté épique, ils pourraient être considérés comme des dernières tentatives, par rapport à une époque qui voulait imposer une certaine clarté. Ces trois films représentent les dernières tentatives pour expliquer quelque chose, pour représenter un modèle idéologique, un idéal.

Entrevue de **Mino Argentieri**, critique et écrivain de cinéma.
ROME, le 4 Juillet 1985.

S.S.: Au cours des années soixante-dix, on constate, en Italie, une résurgence de films ayant pour sujet le monde paysan: est-ce que cela vous semble coïncider avec une nécessité de l'époque?

M.A.: *Novecento*, *L'albero degli zoccoli* et *Padre padrone* sont des films qui parlent de la naissance du mouvement ouvrier et de la vie paysanne. Le monde paysan, bien que toujours présent dans la cinématographie italienne, n'y a pas vraiment été observé ou analysé en profondeur. Après le néoréalisme, les films sur le monde rural se sont faits de plus en plus rares, jusqu'au début des années soixante-dix, où il y a eu résurgence de ce courant. Pendant ces années, on a fait plusieurs films sur le monde rural, dont les trois susmentionnés, qui sont fondamentalement différents l'un de l'autre, surtout si l'on regarde les formules productives qui les sous-tendent. Et cela, selon moi, est très significatif. Derrière *Padre padrone*, il y a un film produit par la RAI, la télévision publique, pour un coût relativement bas, sans acteurs célèbres, sans aucun attrait, aux dires des distributeurs, pouvant intéresser le public. Or, à la surprise générale, le film a eu beaucoup de succès. Le film n'a pas été produit en vue d'une distribution cinématographique, mais uniquement pour une distribution télévisuelle: le succès obtenu à Cannes a fait que la RAI a accepté, par la suite, de l'exploiter commercialement. Ce fait est lourd de significations. En effet, *Padre padrone* a circulé en Italie sans battre pavillon italien parce qu'une loi italienne exige que, pour représenter l'Italie, un film obéisse à certaines règles. Or, la télévision échappe à ces règles, justement parce qu'elle produit des téléfilms et non pas des films. *Padre padrone* a donc été présenté dans les salles, comme n'importe quel autre film, et n'a pas pu bénéficier des avantages réservés aux films italiens. Ce film a cependant rapporté beaucoup d'argent à la télévision parce qu'il a été vendu, partout de par le monde, tant pour l'exploitation télévisuelle que cinématographique. Ce film a été conçu à un moment où l'engagement de la télévision publique se mesurait surtout en termes de production de qualité. Notre télévision publique est aujourd'hui en compétition avec la télévision privée qui joue sur le nivellement par le bas. La télévision publique a des devoirs sociaux, culturels et d'information qui n'incombent pas à la télévision privée, laquelle fonctionne grâce à la publicité et dépend des indices d'écoute. À

l'époque, le producteur exécutif de *Padre padrone* a fait une proposition à la télévision; cette dernière a permis la transformation de cette proposition en réalité. *L'albero degli zoccoli* est un film qui, du point de vue de sa genèse, est comparable au film des Taviani: ici nous trouvons d'un côté la RAI, et de l'autre côté l'Italnoleggio, c'est-à-dire une société de distribution cinématographique, à caractère public. C'est également un film sans acteurs professionnels, un film qui peut, mutatis mutandis, être comparé à *La terra trema* de Luchino Visconti, surtout en ce qui concerne l'utilisation du dialecte. Le dialecte qui a habituellement été utilisé dans le cinéma italien est un peu domestiqué, italianisé; alors que nous avons dans le film d'Olmi (et dans celui de Visconti) une utilisation tellement radicale du dialecte que le film a ensuite circulé en Italie, dans une version sous-titrée en italien. Les chances de succès de ce film étaient donc moindres encore que pour celui des Taviani. Or, le film d'Olmi a obtenu un succès extraordinaire, apportant ainsi un formidable démenti aux préjugés concernant les films ayant pour sujet le monde paysan, et à ceux qui n'obéissent pas aux normes acceptées de production et de distribution. Ces deux films ont vu le jour parce qu'ils ont bénéficié de l'initiative publique et l'entreprise cinématographique privée n'a joué aucun rôle propulsif. *Novecento* est, au contraire, un tout autre film sur le plan industriel: un film avec un "casting" international, réalisé avec des capitaux américains, par un réalisateur à succès... Bertolucci a ensuite théorisé, déclaré qu'il avait voulu mettre le capital américain dans une contradiction flagrante et financer un film avec des intonations communistes. Je crois qu'il s'agit d'une justification a posteriori ou d'une trouvaille publicitaire. *Novecento* est un film qui a obtenu un succès notable auprès du public, même si ce succès n'a pas été proportionnel aux investissements.

S.S.: Pourquoi et comment expliquez-vous ce retour aux thématiques rurales?

M.A.: Les années 60, en favorisant un retour aux thématiques sociales, à la critique de moeurs et des comportements sociaux, de l'anti-fascisme et de la résistance, ont permis ensuite de raconter certains faits de l'histoire plus récente. Ceci n'était pas possible au cours des années cinquante, parce que le climat politique était suffocant, qu'il existait une censure assez violente, très sévère en ce qui concernait les contenus idéologiques. Dans les années soixante, la situation politique italienne change complètement. C'est l'époque de la politique de centre-gauche avec l'entrée des socialistes au gouvernement, et l'évolution de la Démocratie chrétienne qui abandonne certaines idées sur l'intégrisme et se laïcise, allégeant ses liens avec l'église et le monde ecclésiastique. Tout cela est important car c'est ainsi que la loi sur la censure, en vigueur depuis 1945, changera en 1964 et sera adoucie de ses aspects

les plus répressifs, éliminant en particulier la possibilité d'intervenir sur le contenu idéologique.

Les années 60 sont également importantes parce que c'est l'époque où le pays a connu une industrialisation massive, expansive, assortie d'un bien-être croissant pour les masses. Cet aspect du boom économique sera beaucoup montré dans la comédie italienne et dans le western-spaghetti, lequel a son propre connoté, différent de celui du western américain, moins violent, où les personnages ont des motivations d'ordre moral et des comportements qui se rapportent à certaines valeurs. Dans le western italien, il s'agit plutôt d'une lutte sauvage pour l'argent, pour l'affirmation de l'individu contre tous, au delà du bien et du mal et de quelque principe moral que ce soit. À côté de cette modification du tissu social et culturel, il y a également eu une modification des rapports homme/femme, et, bien évidemment, du comportement sexuel. Dans cette optique, il est indéniable que les incrustations de l'Italie paysanne, catholique, dans le sens paroissial, ont accusé des pressions au cours de ces années. Au cours de ces mêmes années, le cinéma s'est développé autour de trois grands filons: l'observation comique et satirique des changements intervenus dans les mœurs et dans la psychologie collective, l'engagement social et civil et la redécouverte de certaines pages de notre histoire récente, telles la fin du Risorgimento et la naissance du mouvement ouvrier, la domination fasciste et l'antifascisme, le nouveau regard sur le sexe. Tout cela a eu tendance à niveler le cinéma italien, et à favoriser un cinéma qui s'apparente au spectacle de consommation. Tout cela s'accroît au début des années 70, pour des raisons commerciales. Il demeure cependant toujours une part de cinéma engagé et civil qui coïncide avec le mouvement étudiant et le réveil très fort des classes ouvrières, en 1969. Le Parti Communiste Italien (PCI), dans ses rapports avec les mouvements gauchisants, refusait les positions les plus extrêmes qui auraient porté au terrorisme, tout en acceptant des revendications en ce qui concernait l'organisation de la culture, des écoles, des mass media et du cinéma. Le Parti socialiste italien (PSI) était pris, lui aussi, entre deux feux: entre une tradition réformiste et une tentation d'établir un dialogue, de récupérer ces forces encore récupérables au moment où de grands projets visaient une modification profonde et radicale de la société. La naissance de ces trois films est à rattacher à ce reste d'engagement qui s'éteindra très rapidement au point que proposer, aujourd'hui, même à la télévision, un film qui ait la moindre connotation sociale, est devenu presque impossible, peut-être parce qu'il y a eu des mutations profondes à gauche. Toute la société italienne a été, selon moi, investie par un abaissement de la tension politique idéale. Nous sommes entrés dans une autre phase, celle de la société post-industrielle et post-moderne, c'est-à-dire une société de plus en plus fractionnée,

avec des foyers d'intérêt corporatifs et particuliers en augmentation, moins en moins de solidarité de classe, une influence moindre de la classe ouvrière, une croissance des couches sociales émergentes (piccoli padroni), un développement du secteur tertiaire.

S.S.: Quel est, selon vous, l'intérêt de ces trois films?

M.A.: Je pense que *L'albero degli zoccoli* est un film très intéressant comme *document*, et cela au delà de sa valeur poétique et de sa valeur esthétique. Olmi fait preuve de deux dons: l'imagination et un certain humour dans la description des gens simples. Le film, selon moi, est le témoignage typique d'un intellectuel catholique qui se trouve mal à l'aise dans le monde dans lequel nous vivons. Je ne veux pas dire par là qu'Olmi a une vision idéalisée du monde paysan à la fin du dix-neuvième siècle. Au contraire. Sa vision est plutôt dure: misère, pauvreté, labeur. Je pense cependant qu'Olmi est surtout attiré par les valeurs qui gravitent autour du noeud familial: les enfants, l'unité dans le sacrifice, la patience. Il ne s'agit ni d'un éloge de la résignation, ni de nostalgie à l'égard de valeurs qui se sont perdues et dont on ne trouve plus trace dans notre société. Ce film fait preuve d'une grande sincérité et d'une très grande honnêteté intellectuelles, mais également d'une incapacité à comprendre ce qui s'est passé en Italie récemment. Il me semble alors qu'Olmi finit par avouer de façon indirecte, peut-être même involontaire,--sans doute pas une véritable impuissance--, mais indéniablement une certaine difficulté à comprendre notre époque moderne, prouvant ainsi qu'il est bel et bien un intellectuel catholique, d'origine paysanne. Cela ne l'empêche pas pour autant d'être un cinéaste curieux ayant travaillé à ses débuts pour une grosse entreprise l'Edison-Volta, et fait du cinéma industriel. Son coeur de poète-cinéaste reste attaché au monde pré-industriel, à la civilisation humaniste, paysanne.

S.S.: Croyez-vous que l'on puisse comparer Olmi avec Pasolini?

M.A.: Chez Pasolini, il y a certains éléments, comme l'élément de la mort, qui sont totalement absents chez Olmi. Dans ce sens, Olmi est plus authentiquement catholique parce qu'il dédramatise la mort, alors que c'est une obsession chez Pasolini, c'est l'épine dorsale de toute son oeuvre. En revanche, ces deux cinéastes avaient en commun cette attention à un monde qui a été complètement détruit et sur lequel l'industrialisation est passée avec un rouleau compresseur. Pasolini avait bien raison de dire qu'il y avait eu là un génocide culturel dans le sens où tout le mouvement migratoire du sud vers le nord s'est effectué dans des conditions extrêmement pénibles. Pasolini avait également cet amour pour les garçons des "borgate", non pas un amour décadent pour le

primitif, mais bien plutôt un amour pour les victimes de cette transplantation. Les "borgate" ne sont pas nées à cette époque, elles précèdent ce moment; pourtant, elles ont été le produit de l'urbanisation: les masses venaient des campagnes et s'installaient aux abords de la ville, vivant d'activités plus ou moins licites. Plus que l'amour du primitif, du sauvage, il y avait, chez Pasolini, cette considération face à un drame humain. Il y avait bien évidemment d'autres raisons,--l'homosexualité, par exemple--, qui portait Pasolini à angéliser ces "garçons de vie", à les transfigurer, atteignant ainsi à la vraie poésie. Chez Pasolini, il y avait un désespoir fondamental, un ton lyrique très fort, une structure culturelle solide, ancrée à certains filons comme le décadentisme moderne. Chez Olmi, en revanche, on sent la pauvreté de ses supports culturels et cela a parfois une incidence sur la valeur poétique de ses films. On sent que, sur le plan conceptuel, l'épaisseur est modeste, au-delà de cette capacité à restituer des personnages avec une grande immédiateté et une cordialité qui manquent à beaucoup.

S.S.: Et les Frères Taviani?

M.A.: Les Frères Taviani sont des cinéastes très différents qui veulent concilier--et y réussissent souvent--un contrôle rationnel de la matière narrative et une impulsion poétique forte. Leur film m'apparaît intéressant et original parce qu'il n'obéit pas au schéma convenu étable/école/berger/écrivain, qui est un peu le modèle hollywoodien du "self-made man". Au contraire, ce cliché est ici mis en crise parce que le livre fait de l'écrivain un homme tourmenté qui s'est rebellé d'une condition de servitude face au père-patron, symbole d'un autre type de domination, la domination sociale. Cependant, dès qu'il s'est approprié ce qui manque à ses compagnons, c'est-à-dire un savoir conscient, il commence à s'interroger sur sa vie et se demande s'il doit trahir le monde culturel primitif d'où il vient. Il y a dans cet aspect de prise de conscience et dans la forme un film très moderne. Les Taviani ont toujours été très conscients de ce qui bouillait dans la marmite de la société italienne et fait un cinéma qui se mesure toujours à l'Histoire et à la Politique, sans être toutefois ni un cinéma politique, ni historique. C'est un cinéma qui règle des comptes dans la mesure où il enquête sur les lois et les grands mécanismes, tout en essayant de tenir compte des éléments psychologiques, voire même fantastiques. Je crois qu'avec *Padre padrone* et les films suivants, la thématique tavianienne s'est enrichie et semble vouloir se détacher d'une adhésion stricte aux contenus politiques et sociaux, pour aller plus en profondeur et regarder dans les cavités les plus reculées des comportements individuels, afin d'en rapporter de nouveaux éléments de connaissance du réel, sans se replier dans le privé mais, au contraire, pour enrichir la dimension sociale

de quelque chose de plus, dans le sens ou la dimension sociale ne pourra jamais être séparée de la dimension humaine de l'existence.

S.S.: Que pensez-vous du film de Bernardo Bertolucci?

M.A.: *Novecento* est le film d'un réalisateur doté d'un formidable tempérament esthétique, l'oeuvre d'un grand constructeur d'images. À ce titre, le film est une tentative intéressante--celle de raconter, sous la forme de l'épopée, ce qui s'est passé dans les campagnes émiliennes au début du siècle, le fascisme, la Résistance, et de construire un récit épique-populaire--dont je reconnais davantage les modèles dans un certain cinéma soviétique que dans le cinéma italien du néoréalisme. Je pense, en particulier, à certains films de Dovjenko, par le rôle qu'y jouent la nature, le paysage et par cette caractéristique qui est de créer des figures emblématiques, chacune étant représentative d'une position sociale clairement définie. On retrouve également cela dans le cinéma populaire américain, mais avec des contenus idéologiques et sociaux différents, un certain lyrisme et une tendance à la grandiloquence. À tout cela, Bertolucci ajoute la connaissance d'un narrateur qui s'est mesuré à la psychanalyse et à toutes les problématiques qui en découlent, d'où l'idée de ces deux personnages, miroir l'un de l'autre: le paysan est le double du patron et vice versa. Tout cela est stimulant, même si cela contredit quelque peu la dimension épique, tout en la complexifiant. Ce qui me laisse perplexe en revanche, c'est cette volonté affichée de Bernardo Bertolucci de faire un film populaire car il en découle une "artificiosità" peu crédible, peu vraisemblable, voire même irritante. Je vois ce film comme celui de quelqu'un qui, somme toute, a peu à partager, non pas nécessairement sur le plan politique, mais bien plutôt dans sa manière d'être un artiste, laquelle est limitée par cette volonté auto-contraindante de raconter, sous forme de récit populaire, les mésaventures du prolétariat paysan émilien, à travers certains personnages emblématiques.

S.S.: Est-ce que cette volonté de Bertolucci s'inscrit dans ce que Gramsci préconisait sous le nom d'Art national populaire ?

M.A.: Par certains côtés oui, par d'autres non. Si, par ce terme, on entend une narration qui se nourrit de certains sentiments et de certaines réalités d'un monde qui n'est pas seulement celui de la classe dominante, il est alors possible d'y ranger ces films. En revanche, cela est faux si on replace la pensée de Gramsci dans une perspective historique. Il faut savoir que Gramsci s'interrogeait sur l'incapacité que les écrivains italiens avaient eu à se faire lire par les masses populaires et à intéresser le peuple, tout en représentant des sentiments populaires. Pour *L'albero degli zoccoli* et pour *Padre padrone*, le succès était tout à fait imprévisible

certes; je crois pourtant que les préoccupations des réalisateurs n'étaient pas de transmettre un message à des millions de personnes, mais plutôt de présenter des histoires pour l'Histoire. Vouloir parler du peuple au peuple est une attitude paternaliste et populiste. Cette préoccupation de type gramscien a été exprimée dans certains films du néorealisme, ceux de Carlo Lizzani, Luciano Emmer, Petro Germi et Luigi Zampa. Les deux films susmentionnés ont permis, dans une conjoncture particulière, de redécouvrir le plaisir de la simplicité ou, au moins, de ce qui peut apparaître comme tel: ils ont peut-être ainsi répondu à un besoin de retrouver une certaine immédiateté, un besoin de ne pas se laisser envahir par de grosses machines. Si cela est vrai, il serait alors possible de dire que le néoréalisme a donné ses meilleurs résultats avec vingt ans de retard. Certains facteurs ont considérablement influencé le succès de ces films: les prix à Cannes qui ont provoqué une curiosité du public et un intérêt des mass media. Pour le reste, on peut avancer certaines hypothèses: un certain snobisme culturel qui fait qu'on ne peut pas ne pas voir tel ou tel film, un rapport avec l'époque.

S.S.: Qu'est ce que le mouvement *Comunione e Liberazione* auquel le nom de Olmi est souvent associé?

M.A.: *Comunione e Liberazione* est un mouvement catholique fort intéressant, composé de laïcs (des jeunes surtout), qui adopte une attitude critique face à la politique de la Démocratie chrétienne, dans le sens où il exige une grande cohérence entre les engagements politiques des membres de la Démocratie chrétienne et les principes catholiques du personnel politique. C'est donc un mouvement qui s'est élevé contre la corruption morale de la DC, contre la collusion entre la Mafia et le pouvoir politique, surtout dans certaines régions. C'est un mouvement proche de l'Église qui a adopté une position polémique, visant un renouvellement de la DC. L'Église sait que les Catholiques constituent, même en Italie, une minorité: elle a enfin compris que la société italienne s'est laicisée, voire même déchristianisée: l'objectif du Pape est donc d'attirer cette minorité pour reconstituer un tissu culturel que la laicisation a fragmenté. L'Église ne pense pas en termes politiques précis, même, si au cours des dernières années, elle s'est placée à côté de la DC alors qu'avant son comportement était plus détaché, plus neutre. Cela ne signifie pas pour autant que l'instance politique soit centrale dans le mouvement *Comunione e Liberazione*. Ce mouvement devrait pouvoir influencer la DC et la conditionner en lui donnant des hommes nouveaux et également des orientations nouvelles, mais surtout en réaffirmant l'existence de la culture catholique, laquelle voyait son espace se restreindre peu à peu, non pas en faveur d'une culture influencée par le marxisme, mais, au contraire, dans le sens d'une culture hédoniste, comme celle du monde

américain où il n'y a plus de solidarité, plus de valeurs humaines. Ce mouvement s'intéresse aux marginaux de la société industrielle, aux problèmes du chômage, mais il a surtout réaffirmé la nécessité d'un primat catholique dans la relance de points de référence pour les nouvelles générations. Ce mouvement a eu beaucoup de succès, alors que les mouvements de gauche ont échoué dans ce domaine. Olmi est un intellectuel de formation catholique et je crois qu'il n'y a aucune opportunité dans ses choix qui sont tout à fait sincères. L'Église catholique s'est ouverte aux conflits sociaux, a réévalué les droits de la personne humaine, essayé de recomposer une certaine unité (famille, communauté). Elle tend vers une forme d'intégrisme qui vise à redonner à l'Église et à la religion un rôle de premier plan, essaie de se défendre contre les acquis de la culture de gauche laïque (avortement, etc...). Dire qu'Olmi se réfère à ce mouvement est sans nul doute excessif: c'est un auteur solitaire et il n'y a probablement aucun lien organisationnel entre lui et *Communione e Liberazione*. Olmi a un rapport très profond avec le monde catholique, mais ce rapport n'est probablement pas médiatisé par aucune organisation quelle qu'elle soit, ni catholique ni autre.

Entrevue avec le **Père Virgilio Fantuzzi**, jésuite et écrivain de cinema
ROME, le 5 juillet 1985.

S.S.: Peut-on dire que *L'albero degli zoccoli* est un film qui exprime la culture catholique?

P.V.F.: Quand on parle de culture catholique, il faut faire des distinctions. Il y a, en effet, dans la culture catholique, certains éléments spécifiques et techniques comme la théologie qu'on étudie dans les séminaires, les universités et à l'Institut Biblique. On approfondit les textes bibliques, établissant ainsi un dialogue entre la culture catholique et la culture chrétienne non catholique, basé sur l'interprétation de Saint-Paul. Il existe donc une culture catholique de type élitiste pour les initiés. Cela étant, je crois qu'il s'agit d'une culture fermée, tout à fait séparée de celle des gens simples, voire même des gens cultivés, une sorte de caste. Au générique des films qui développent des discours spécifiquement catholiques, on peut voir le nom de certains conseillers théologiques, par exemple le Père Carlo Maria Martini ou le Père Stanislas Londe pour certains films de Roberto Rossellini. Outre cette culture "supérieure", il existe à la base une culture catholique qui s'identifie au comportement, à la mentalité et à la façon de faire du peuple italien et, en premier lieu, des paysans. C'est celle que l'on voit très clairement dans *L'albero degli zoccoli*. Il est toutefois nécessaire, là aussi, de faire des distinctions, car le monde paysan italien s'apparente au monde paysan européen. Ma famille, par exemple, vient de la Vénétie (lac de Garde) et le monde paysan de mes grands-parents faisait partie de l'Empire austro-hongrois: il était donc italien mais encore plus mittel-européen. Dans le domaine littéraire, c'est Alessandro Manzoni qui exprime le mieux la culture catholique, telle qu'elle était ressentie à son époque: toute l'activité littéraire et essayiste de Manzoni se fonde sur l'observation de la morale catholique. Je crois que les rapports entre Manzoni et le film d'Olmi sont réels, même s'il faut faire attention à mettre en évidence non seulement les ressemblances, mais aussi les différences. Les rapports sont vrais surtout dans la mesure où Manzoni est un vrai Lombard, réellement enraciné dans la mentalité et dans la culture du peuple lombard. Il est très proche de la façon de sentir des gens qu'il décrit dans *I Promessi sposi* mais, en plus, il a atteint un niveau d'expression tellement élevé et tellement universel que tous, en Italie, possèdent un peu de Manzoni en eux. Il est presque impossible

d'imaginer la Lombardie sans passer à travers le filtre manzonien et cela ne pouvait qu'être encore plus naturel pour Olmi. Manzoni était croyant et pratiquant, il était un témoin du catholicisme officiel de son époque et ceci d'autant plus qu'il était converti... Les artistes ont la possibilité d'interpréter la sensibilité du peuple, la capacité de sentir et de dire, de refléter la culture du peuple, y compris les composantes religieuses de cette culture. Citons pour exemple *Roma, città aperta* de Roberto Rossellini, où cette culture religieuse s'exprime non seulement avec le personnage du prêtre Don Pietro, mais également avec celui de Pina (Anna Magnani) qui demande à son amant, le militant communiste, de l'épouser à l'église, non seulement parce que le prêtre est résistant comme eux, mais aussi parce que dit-elle: "La vérité, c'est que moi, en Dieu, j'y crois". Rossellini a certainement très bien reçu du peuple, Pasolini également... pourtant l'un comme l'autre avaient leur "religiosita" personnelle, différente de celle du peuple. Ils l'ont exprimée dans leurs films, en artistes, avec des figures de style. Retournons, par exemple, à Rossellini et à la Magnani: quand elle meurt, le prêtre la prend dans ses bras et la caméra s'arrête sur ce groupe (la Pietà de Michel-Ange), ce qui est une indication très précise d'une interprétation religieuse et sacrée de la mort. Plus l'on avance et plus l'on voit que toutes les souffrances du peuple italien sont représentées comme une montée au Calvaire (Via Crucis), jusqu'à la mort du prêtre, lequel s'identifie à une figure christique, pour se terminer sur la coupole de la Basilique Saint-Pierre. Voilà comment la religion, soit comme religiosité populaire, soit comme sentiment religieux de l'artiste est exprimée. Dans le cas de Pasolini, c'est encore plus clair: dans *Il Vangelo secondo Matteo*, on se trouve vraiment devant le calvaire, et Pasolini a mis, aux pieds de la croix, la Vierge interprétée par sa propre mère.. La mère s'évanouit et cet évanouissement correspond à une libre interprétation de Pasolini, car c'est une référence au fait que sa mère, apprenant la mort de son autre fils (Guido) s'était évanouie, de la même façon qu'elle s'est évanouie lorsque Pasolini a été condamné pour son interprétation de la religion dans *La ricotta*. La religiosité de ces artistes s'exprime à travers des voies étranges, un peu comme une répercussion de la religiosité des couches inférieures, mais surtout comme l'expression de leur propre religiosité, même si elle est étrange, traumatisée, ébranlée... Il est difficile, à ce niveau intellectuel, de trouver des gens qui vivent de façon sereine leur expérience religieuse parce qu'ils ne se reconnaissent pas dans l'assemblage catholique. Lorsqu'ils expriment leur religiosité, c'est toujours de façon tourmentée, jamais de manière pacifique ou normale. Même entre des gens très cultivés, en Italie, il n'y a pas égalité (*pari passu*) entre la culture catholique et l'autre. En effet, alors que les gens atteignent souvent un

niveau assez élevé de culture laïque, ils demeurent souvent à un niveau primaire de culture religieuse.

S.S.: Que dire d'un Bertolucci dont toute référence à la culture catholique semble absente?

P.V.F.: Bertolucci est indéniablement le plus laïc des trois réalisateurs susmentionnés: il a eu une formation essentiellement laïque. Dans ses films, il y a soit indifférence face à la religion, soit présentation des éléments religieux dans un contexte qui dénote une certaine irritation de sa part. Dans *Agonia*, le contexte religieux est très critique. Dans *Novecento*, l'attitude du prêtre exprime un jugement historique de la part de l'auteur, jugement simpliste, à savoir qu'au début du fascisme, il y a eu connivence entre la bourgeoisie terrienne et l'Église. Dans *Novecento*, Bertolucci substitue à la religiosité des paysans le credo politique (je ne sais pas s'il en était conscient ou s'il en est rendu compte après, mais il m'en a parlé). Or, ceci constitue une opération totalement arbitraire, une décision qu'il a prise et à laquelle il était tout à fait autorisé. Vu sous cet angle, *Novecento* est intéressant parce que, par cette absence systématique et illégitime de la religiosité, il témoigne d'un point de vue personnel. En effet, si on avait voulu regarder, sans préjugés, la réalité de cette époque, il aurait fallu parler du fait religieux. Au début du siècle, même en Émilie, surtout dans l'Émilie paysanne, il y avait indubitablement une présence religieuse et des façons de faire religieuses. Or, elles sont totalement exclues, ce qui signifie qu'il y a eu destitution. Par ailleurs, cette chose absente a été remplacée par autre chose: le credo politique. Bertolucci est peu conscient de la religiosité qui se manifeste dans ses films--à la différence de Rossellini et de Pasolin, -deux personnes qui ont eu une importance considérable dans sa formation cinématographique et humaine et qui, eux, sentaient beaucoup cette religiosité. Il faudrait aussi réfléchir à sa personnalité et voir comment, d'un point de vue psychologique, il se présente dans ses films. En ce qui a trait à *Novecento*, le film est dominé par trois personnalités masculines qui sont Olmo, Alfredo et Attila. Selon moi, Bertolucci s'identifie à Alfredo, puis projette sur Olmo tout ce qu'il voudrait être et ne peut pas être car il sait ne pas en être capable, n'étant ni assez courageux, ni assez altruiste, ni avoir le charisme nécessaire. Olmo a toutes les qualités qu'Alfredo voudrait avoir, alors qu'Attila a tous les défauts qu'Alfredo pourrait avoir et que, aurait-il plus de courage, il réussirait à avoir. Selon moi, en substance, le vrai protagoniste du film est Alfredo qui projette ses désirs d'auto-réalisation sur Olmo, et ses peurs et ses angoisses sur Attila. Et cela m'intéresse d'un point de vue religieux, car quand Bertolucci parle de lui-même de cette façon, à travers ces trois personnages, il fait un discours extrême-

ment sincère. Je rejoins Bertolucci sur le plan de sa sincérité auto-confessive: en tant que prêtre, je vois ce film en imaginant que l'écran est un confessionnal avec, derrière, une personne qui se confesse, et je dois dire que cela n'a jamais aussi bien fonctionné qu'avec les films de Bertolucci. Dans ses films, le discours sur la religion est entièrement à construire, mais il m'offre un point de départ: la sincérité de sa confession désarmée et émouvante. Offrir l'image de soi dans ce rien qu'est Alfredo, je trouve cela très émouvant. Une fois, j'ai parlé avec Attilio Bertolucci¹ à propos de *La luna* et je disais que tous les films de Bernardo parlent de ce rapport irrésolu avec le père et cela l'avait beaucoup touché. Dans *La luna*, il semble, à première vue, s'agir des rapports avec la mère et le fils, mais j'arguais qu'il s'agissait, en fait, toujours d'un rapport au père.

S.S.: Que pensez vous des Frères Taviani et de leur rapport à la religion?

P.V.F.: Dans leurs films les plus anciens, les Taviani parlent de la religion avec un détachement ostensible, du même type que celui de Bertolucci. J'avais été très irrité au visionnement d' *Allonsanfan*, un film qui présente la religion sous des formes contre-réformistes, selon moi, essentiellement fausses. Dans *Padre padrone*, nous assistons à un retour explicite de la religion, sous des formes diverses. Vittorio m'a dit: "Pour nous, la religion existe et nous voulons l'exprimer, non pas dans les formes du catholicisme mais dans les formes d'une solidarité qui est la recherche d'une racine religieuse et qui peut se trouver dans la prise de conscience sociale et politique." Ensuite, il y a eu *La notte di San Lorenzo* où la composante religieuse apparaît très clairement. C'est un film qui a deux âmes: un groupe de paysans qui se scinde en deux, une partie part dans la campagne à la recherche de la liberté, l'autre reste dans la cathédrale et va vers la mort. Il est donc très clair que les Taviani sont en faveur d'une chose et contre une autre. Toutefois, le contre doit être entendu avec une délicatesse extrême parce qu'à l'intérieur de l'église se déroule un rituel auquel ils adhèrent avec une très grande cordialité émue, à savoir la scène où l'on entend la musique de Verdi et où l'on passe le vase pour recueillir le pain. Ici, le sentiment religieux du peuple est exprimé au niveau de Rossellini et de Pasolini, même si le fait d'aller dans l'église s'avère une solution erronée. Je suis

¹ Attilio Bertolucci, né près de Parme en 1911, père des cinéastes Bernardo et Giuseppe Bertolucci, poète très connu et critique de film. Il a publié outre *La Chambre* en 1984, deux recueils poétiques: *La cabane indienne* (1929-1955) et *Voyage d'hiver* (1955-1970). Il a collaboré à la RAI et créé, en Italie, un des premiers ciné-clubs.

allé à San Miniato, le village natal des Taviani parce qu'il paraît que le film se rapporte à un fait réel avec lequel les réalisateurs auraient pris certaines libertés. J'ai demandé à Vittorio qu'il me raconte comment les choses s'étaient passées et j'ai ensuite fait ma petite enquête. Deux choses m'ont frappé: les gens racontaient les choses selon des perspectives différentes, mais toujours comme si elles s'étaient passées hier. J'ai alors compris deux choses, à savoir qu'à l'époque, le village de San Miniato était réellement partagé en deux: les Communistes et autres laïcs d'une part et les Catholiques d'autre part. Le père et l'évêque conduisent chacun une moitié de ce peuple à son destin; à la fin, l'un comme l'autre reste seul, assis dans un lieu déterminé: le père s'assoit près d'un petit monument et l'évêque près de la fontaine. Le petit monument est un symbole phallique, alors que la fontaine (l'eau) est un élément féminin; il y a donc bien le père et la mère. À la fin du film, alors que le père pleure, il y a le soleil et la pluie. Que représente chacun de ces éléments et pourquoi sont-ils là simultanément? La pluie est la composante maternelle, alors que le soleil est la lumière, la raison, la réflexion, l'action éclairante. Selon moi, cette fin, avec le soleil et la pluie, représente le désir que ce désaccord entre le père et la mère soit dépassé dans un avenir utopique, la possibilité de prendre ce qu'il y a de bon, d'un côté comme de l'autre et dépasser le conflit. Dans *Padre padrone*, l'élément religieux est peu important: le Miserere quand le père a battu Gavino et la procession. Il y a également une composante linguistique de type lexical qui devient explicite, au moment de la signification du drapeau: la substitution de l'image du Saint Patron par celle du père devient alors explicite et fait référence au changement des termes "Padre, padrone, patrono, padreterno".

S.S.: Pourquoi Olmi nie-t-il la mort dans *L'Albero degli zoccoli* ?

P.V.F.: Olmi évoque toujours les mêmes thèmes: la vie, la mort, la maladie. La différence est que, depuis *L'albero degli zoccoli*, on le considère comme un réalisateur catholique. Nier la religion dans *L'albero degli zoccoli* aurait été faire un acte politique parce qu'il est impossible qu'à cette époque la religion n'ait pas existé à Bergame et dans la région. Olmi reproduit la religiosité des paysans: on sent une adhésion cordiale face au personnage du prêtre. Dans le film, on a une vision cyclique de la vie avec, au milieu, la naissance d'un enfant. Le film commence au lendemain de la mort du mari de la Veuve Runk (une façon très habile de dire les choses sans les montrer). La vie se déroule dans une structure circulaire dont le centre est la ferme, avec les points obligés de toutes ces pérégrinations: l'église, le marché, l'école, pour finir par arriver à Milan, un lieu géographique très précis. Un autre lieu obligé aurait été le cimetière or, ce lieu est évité, et c'est un refus qui, selon

moi, provient d'une peur inconsciente, d'une forme d'immaturité psychologique qui consiste à cacher quelque chose qu'on ne veut pas voir. Circularité des saisons de la vie qui se complètent avec la vie et la mort. Pourtant la mort est occultée et l'été n'est pas montré. Il a tenté (sans y réussir totalement) de faire quelque chose de complet, une sorte de Chant de la Création; c'est ainsi que la religiosité s'exprime à travers le style.

S.S.: Que pensez-vous du mouvement *Communione e Liberazione* et des liens supposés qu'Olmi entretiendrait avec lui?

P.V.F.: *Communione e Liberazione* est un mouvement assez important de catholiques qu'on accuse d'être intégristes de droite: je pense qu'ils ont pris Olmi comme symbole et comme drapeau, alors que, lui, n'a probablement aucun rapport avec ce mouvement.. Je crois qu'Olmi ne refuse pas le fait politique de l'Église mais qu'il veut se réserver une liberté de pensée face aux dogmes religieux: il veut s'inventer sa propre religion, jour après jour, et il n'accepte pas qu'on lui impose quelque chose de déjà fait.

ANNEXE 5

BIO-FILMOGRAPHIES DES RÉALISATEURS

Bernardo BERTOLUCCI

Bernardo Bertolucci est né à Parme (Émilie), le 16 mars 1941 dans une famille bourgeoise et intellectuelle. Son père Attilio Bertolucci est un poète connu et un critique de cinéma respecté. Sa mère Ninetta Giovanardi-Bertolucci, de nationalité australienne, est traductrice. Son frère cadet Giuseppe est également cinéaste: en tant que scénariste, il a collaboré à l'écriture de *Novecento*. Lorsque le professeur Bertolucci est nommé à Rome, toute la famille quitte Parme: ce déménagement représente pour l'adolescent Bernardo un déchirement traumatique. Très jeune, il réalise deux films en 16 mm.: *La morte di un maiale* et *Il teleferico*. Âgé d'à peine vingt ans, il obtient le prix Viareggio de poésie pour un recueil intitulé *In cerca del mistero*. Il devient ensuite assistant de Pier Paolo Pasolini sur *Accatone*. En 1962, il tourne *La commare secca* (La camarade) d'après un scénario de Pier Paolo Pasolini. En 1964, il réalise *Prima della rivoluzione*, adaptation de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. Pendant quelques années, il cumule des activités de scénarisation (en 1967, il écrit le scénario de *C'era una volta il West* de Sergio Leone) et de réalisation de documentaires pour la télévision et de quelques films personnels.

En 1968, après l'échec de *Partner*, il entreprend une psychanalyse et ne se consacre plus qu'à la réalisation de ses projets personnels. En 1970, il réalise *Strategia del ragno* d'après le récit *Thème du traître et du héros* de José-Luis Borges et *Il conformista* d'après le roman homonyme de Alberto Moravia. Après un dernier documentaire sur les inégalités sociales devant la maladie, il réalise, en 1972, *Ultimo tango a Parigi* qui lui vaut succès partout de par le monde. *Novecento*, son septième long métrage, est une oeuvre ambitieuse qui retrace l'histoire de l'Italie paysanne au vingtième siècle. En 1979, il réalise *La luna* et, en 1981, *La tragedia di un uomo ridicolo*. Échouant à mener à terme le projet de *Red Harvest*, d'après Dashiell Hammet et préférant abandonner celui de *1934* d'après Alberto Moravia de crainte de se répéter, il trouve dans la biographie de Piu Yi, dernier empereur de Chine, les éléments de son film suivant qu'il tournera en Chine. *L'ultimo imperatore* en 1987 marque les débuts d'une trilogie orientale qui se poursuit avec les films suivants: *The Sheltering Sky* en 1990 et *Little Buddha* en 1993. S'il faut en croire des déclarations récentes (février 1994), il s'apprêterait à rentrer en Italie pour tourner une troisième partie à *Novecento*.¹

¹ in *Les Inrockuptibles*, Hiver 1994, p.68 " Je ne désespère pas d'ajouter une troisième partie à *1900*. Je prendrais les mêmes personnages dans le contexte de cette fin de siècle".

Documentaires et films de fiction

1962: *La commare secca (La camarde)*

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Sujet: Pier Paolo Pasolini; Scénario: Bernardo Bertolucci, Sergio Citti; Image: Gianni Narzisi; Montage: Nino Baragli Décor et costumes: Adriana Spadaro; Musique: Carlo Rustichelli, Piero Piccioni; Production: Cinematografia Cervi di Antonio Cervi; Interprètes: Francesco Ruiu, Giancarlo De Rosa, Vincenzo Ciccora, Lorenza Benedetti, Alvaro d'Ercole, Romano Labate, Emy Rocci, Erina Torelli, Renato Troiani, Allen Midgette, Marisa Solinas, Nadia Bonafede, Ugo Santucci, Clorinda Celani, Santina Fioravanti; Durée: 100 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival International de Venise 1962, London Film Festival 1962, New-York Film Festival 1967.

1964: *Prima della rivoluzione (Avant la révolution)*

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Scénario: Bernardo Bertolucci, Gianni Amico; Image: Aldo Scavarda; Montage: Roberto Perpignani; Musique: Gino Paoli, Ennio Morricone; Production: Iride Cinematografia; Interprètes: Adriana Asti, Francesco Barilli, Allen Midgette, Morando Morandini, Pucci Servadio, Gianni Amico, Domenico Alpi, Cecrope Barilli, Emilia Borghi, Iole Lunardi; Durée: 100 minutes (112 dans la première version).

Festivals, Prix et distinctions: Semaine internationale de la Critique, Cannes 1964, New-York Film festival, 1964; London Film Festival, 1964.

1965: *La via del petrolio (La voie du pétrole)*

Film en trois épisodes: Les Origines, Le Voyage, À travers l'Europe.

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Scénario: Bernardo Bertolucci, conseils d'Alberto Ronchey; Image: Ugo Piccone (1er et 2ème épisodes; Louis Saldanha, Giorgio Pelloni (3ème épisode); Maurizio Salvadori (2ème épisode); Montage: Roberto Perpignani; Musique: Egisto Macchi; Production: Giorgio Patara pour la RAI-TV et l'ENI; Interprètes: (voix): Nino Castelnuovo, Mario Feliciani, Giulio Bosetti, Nino Dal Fabbro, Roberto Cucciolla; Durée: 48 minutes (1er épisode), 40 minutes (2ème épisode), 45 minutes (3ème épisode); Format: 16 mm; Diffusé à la télévision en janvier-février 1967.

1966: *Il canale (Le canal)*

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Scénario (Sujet): Bernardo Bertolucci; Image: Maurizio Salvadori, Ugo Piccone; Montage: Roberto Perpignani; Musique: Egisto Macchi; Production: Giorgio Patara; Durée: 12 minutes.

1967: *Agonia (L'Agonie)*

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Sujet: Parabole de l'Évangile: Le Figuier Stérile; Scénario: Bernardo Bertolucci; Image: Ugo Piccone; Montage: Roberto

Perpignani; Décor et costumes: Lorenzo Tornabuoni; Musique: Giovanni Fusco; Production: Castoro Film; Interprètes: Julian Beck et les membres du Living Theatre, Giulio Cesare, Milena Vukotic, Adriano Aprà, Romano Costa; Durée: 28 minutes.

Réalisé en 1967 pour le film à épisodes *Evangelio 1970*, demeuré à l'état de projet; produit en 1969 comme troisième épisode du film *Amore e Rabbia (La Contestation)*.

1968: **Partner**

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Sujet: Adaptation libre du *Sosie* de Dostoïevski; Scénario: Gianni Amico, Bernardo Bertolucci; Image: Ugo Piccone; Montage: Roberto Perpignani; Décor: Francesco Tullio Altan; Costumes: Nicoletta Sivieri; Musique: Ennio Morricone; Production: Giovanni Bertolucci per la RED Film; Interprètes: Pierre Clémenti, Stefania Sandrelli, Tina Aumont, Sergio Tofano, Giulio Cesare, Romano Costa, Antonio Maestri, Mario Venturini, John Opheltplace, Ninetto Davoli, Jean-Robert Marquis, Nicola Laguiné, Sibilla Sedat, Giampaolo Capovilla, Umberto Silva, Giuseppe Mangano, Alessandro Cane, Sandro Bernardone, David Grieco, Rocchelle Barbieri, Antonio Guerra, Vittorio Fantoni, Giancarlo Nanni, Salvatore Sampieri, Stefano Oppedisano; Durée: 105 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival International de Venise, 1968; Festival du cinéma, New-York, 1968; Festival du cinéma, Londres, 1968.

1970: **Strategia del ragno (La Stratégie de l'araignée)**

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Sujet: Librement inspiré du récit *Thème du traître et du héros* de Jorge Luis Borges; Scénario: Marilù Parolini, Eduardo De Gregorio, Bernardo Bertolucci; Image: Vittorio Storaro, Franco Di Giacomo; Son: Giorgio Belloni; Montage: Roberto Perpignani; Décor et costumes: Maria Paola Maino; Musique: Passages de *Rigoletto* de G. Verdi, chanson *Le conformiste* de Mina et Martelli; Production: Giovanni Bertolucci pour la RAI-TV et la RED Film; Assistant-réalisateur: Giuseppe Bertolucci; Assistant à la mise en scène: Mimmo Rafele; Interprètes: Giulio Brogi, Alida Valli, Franco Giovanelli, Tino Scotti; Durée: 110 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival International de Venise, 1970; Festival du Cinéma, New-York, 1970; Festival du Cinéma, Edimbourg, 1970.

1970: **Il conformista (Le Conformiste)**

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Sujet: du roman homonyme d'Alberto Moravia; Scénario: Bernardo Bertolucci; Image: Vittorio Storaro; Son: Mario Dallimonti; Montage: Franco Arcalli; Décor: Ferdinando Scarfiotti; Costumes: Gitt Magrini; Musique: Georges Delerue; Production: Maurizio Lodi-Fé pour la Maris Film Maran Film (Munich); Assistant-réalisateur: Eduardo De Gregorio; Interprètes: Jean-louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Enzo Tarascio, Pierre Clementi, Gastone Moschin, Jose Quaglio, Milly, Giuseppe Addobbati,

Yvonne Sanson, Fosco Giachetti, Benedetto Benedetti, Christian Alegny, Gino Vagni, Antonio Maestri, Christian Belegue, Pasquale Fortunato, Marta Lado, Pierangelo Civera, Carlo Gadda, Franco Pellerani, Claudio Cappelli, Umberto Silvestri; Durée: 110 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival de Berlin, 1970; Festival du cinéma, New-York, 1970.

1971: ***La salute è malata ou I poveri muiono prima (La santé est malade ou Les Pauvres meurent les premiers)***

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Montage: Franco Arcalli; Durée: 35 minutes; Format: 16mm.

1972: ***Ultimo tango a Parigi (Le Dernier Tango à Paris)***

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Scénario: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli; Image: Vittorio Storaro; Son (en prise directe): André Bonfanti; Montage: Franco Arcalli; Décor: Ferdinando Scarfiotti, Maria Paola Maino; Costumes: Gitt Magrini; Musique: Gato Barbieri; Production: PEA d'Alberto Grimaldi (Rome), Artistes Associés (Paris); Interprètes: Marlon Brando, Maria Schneider, Jean-Pierre Léaud, Massimo Girotti, Maria Michi, Giovanna Galletti, Catherine Allegret, Darling Legitimus, Catherine Breillat, Veronica Lazar, Luce Marquan, Gitt Magrini, Rachel Kesterber, Armand Ablanalp, Mimi Pinson, Susan Sontag; Durée: 126 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival du cinéma, New-York, 1972.

1976: ***Novecento (1900)***

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Sujet et Scénario: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci; Image: Vittorio Storaro; Son (en prise directe): Claudio Maielli; Montage: Franco Arcalli; Décor: Ezio Frigerio; Costumes: Gitt Magrini; Musique: Ennio Morricone; Production: PEA d'Alberto Grimaldi (Rome); Interprètes: Burt Lancaster, Sterling Hayden, Robert de Niro, Gérard Depardieu, Donald Sutherland, Laura Betti, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Francesca Bertini, Werner Bruhns, Romolo Valli, Anna Maria Gherardi, Ellen Schwiers, Alida Valli, Paolo Branco, Giacomo Rizzo, Antonio Piovaneli, Liù Bosisio, Maria Monti, Anna Henkel, Paolo Pavesi, Roberto Maccanti; Durée: 325 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival de Cannes, 1977; Festival International de Venise, 1977; Festival du cinéma, New-York, 1977; Festival du cinéma, Londres, 1977.

1979: ***Luna (La Luna)***

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Sujet: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli; Scénario: Bernardo et Giuseppe Bertolucci, Clare Peploe; Image: Vittorio Storaro; Son (en prise directe): Mario Dallimonti; Montage: Gabriella Cristiani; Décor: Gianni Silvestri, Maria Paola Maino; Musique: *Le Bal Masqué*, *Le Trouvère* de G. Verdi, *La Traviata* de G. Puccini, *Così fan tutte* de W.A. Mozart;

Production: Fiction Cinematografica de Giovanni Bertolucci; Interprètes: Jill Clayburgh, Matthew Barry, Fred Gwynne, Elisabetta Campeti, Veronica Lazar, Peter Eyre, Julian Adamoli, Jole Silvani, Nicola Nicoloso, Fabrizio Polverini, Sarah Di Nepi, Roberto Begnini, Massimiliano Filoni, Franco Citti, Francesco Mei, Stephane Barrat, Rodolfo Lodi, Renato Salvatori, Carlo verdone, Alessio Vlad, Enzo Siciliano, Tomas Milian, Alida Valli; Durée: 116 minutes.
Festivals, Prix et distinctions: Festival International de Venise, 1979, Festival de San Sebastien, 1979; Festival du cinéma, New-York, 1979.

1981: ***La tragedia di un uomo ridicolo (La tragédie d'un homme ridicule)***

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Sujet et Scénario: Bernardo Bertolucci; Image: Carlo di Palma; Son (en prise directe): Mario Dallimonti; Montage: Gabriella Cristiani; Décors: Gianni Silvestri; Costumes: Lina Nerli Taviani; Musique: Ennio Morricone; Production: Fiction Cinematografica de Giovanni Bertolucci; Interprètes: Ugo Tognazzi, Anouk Aimée, Laura Morante, Victor Cavallo, Olimpia Carlisi, Renato Salvatori, Ricardo Tognazzi, Margherita Chiari, Gaetano Ferrari, Pietro Longari, Antonio Trevisi; Durée: 110 minutes.
Festivals, Prix et distinctions: Festival de Cannes, 1981; Festival du cinéma, Edimbourg, 1981.

1987: ***L'ultimo imperatore (Le Dernier Empereur)***

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Scénario: Mark Peploe et Bernardo Bertolucci; Collaboration au scénario original: Enzo Ungari; Image: Vittorio Storaro; Direction artistique: Ferdinando Scarfiotti; Son: David Motta; Costumes: James Acheson; Montage: Gabriella Cristiani; Musique: Ryuichi Sakamoto, David Byrne et Cong Su; Production: Jeremy Thomas; Production associée: Franco Giovale et Joyce Herlihy; Interprètes: John Lone, Joan Chen, Peter O'Toole, Ying Ruocheng, Victor Wong, Dennis Dun, Ryuichi Sakamoto, Maggie Han, Wu Jun Mei, Cary Hiroyuki, Jade Go, Richard Wu, Tiger-Tsou, Wu Tao, Fan Guang, Henry Kyi, Alvin Riley, Fumihiko Ikeda; Durée: 163 minutes.

1990: ***The Sheltering Sky (Un thé au Sahara)***

Réalisation: Bernardo Bertolucci; Scénario: Mark Peploe, Bernardo Bertolucci; Image: Vittorio Storaro; Montage: Gabriella Cristiani; Décors: Andrew Sanders; Costumes: James Acheson; Musique: Ryuichi Sakamoto; Production: Jeremy Thomas; Interprètes: Debra Winger, John Malkovitch, Campbell Scott, Jill Bennett, Timothy Spall, Amina Annabi, Phipippe Morier-Genoud, Sotigui Kouyate, Tom Novembre, Eric Vu-An; Durée: 135 minutes.

1993: ***Little Buddha***

Realisation: Bernardo Bertolucci; Scénario: Rudy Wurlitzer; Image: Vittorio Storaro; Son: Rolly Belhassen, Yann Le Mapihan; Montage: Pietro Scalia; Decors: James Acheson; Costumes: James Acheson; Musique: Ryuichi Sakamoto; Direction artistique: Andrew Sanders; Production: Ciby 2000,

Jeremy Thomas; Interprètes: Keanu Reeves, Ying Ruocheng, Chris Isaak, Alex Wiesendanger, Raju Lal, Greishma Makar Singh, Bridget Fonda; Durée: 135 minutes.

Le film est dédié à la mémoire de Francis Bouygues.

Paolo et Vittorio TAVIANI

Paolo et Vittorio Taviani forment une association unique dans le monde cinématographique italien. Ils sont nés tous les deux à San Miniato (Pise) en Toscane, Paolo le 8 novembre 1931 et Vittorio le 20 septembre 1929 dans une famille bourgeoise où le père est avocat. Leur frère cadet Franco est également cinéaste. Passionnés de musique, Ils sont de fervents spectateurs du Mai musical de Florence. De plus, Ils font de solides études musicales (violon pour Paolo, piano pour Vittorio), études qui auront une influence profonde et durable sur leur travail cinématographique. Avec Valentino Orsini qu'ils rencontrent à la sortie d'un ciné-club où ils venaient de voir *Païsa* de Roberto Rossellini, ils se lancent dans une aventure culturelle qui les mène de la création de spectacles théâtraux d'avant-garde à l'animation de ciné-clubs et à la réalisation d'un court métrage documentaire intitulé *San Miniatio, luglio 44*. Ils s'installent ensuite à Rome où ils alternent activités d'assistants-metteurs en scène, scénaristes et documentaristes. En 1959-1960, ils collaborent avec Joris Ivens à la réalisation du programme documentaire télévisé en trois épisodes: *L'Italia non è un paese povero*. En 1962, toujours avec Valentino Orsini à qui ils sont liés par une communauté de prises de positions culturelles et de choix idéologiques, ils réalisent leur premier long métrage de fiction *Un uomo da bruciare*, librement inspiré par la figure historique du syndicaliste sicilien Salvatore Carnevale et par

la lutte qu'il mena contre la Mafia. Ce film marque le début d'une collaboration fructueuse avec le producteur Giuliani G. De Negri qui produira tous leurs films par la suite. Qualifié par les Taviani "d'organisateur culturel", De Negri (décédé en 1992) suit de très près les projets, participant souvent sinon à l'écriture, tout au moins à l'élaboration du scénario. *Padre padrone*, palme d'or au Festival de Cannes 1977, est leur septième long métrage. En 1979, ils réalisent *Il Prato*, mettant en vedette Isabella Rossellini, puis, en 1982, *La notte di San Lorenzo* qui leur vaut le prix spécial du jury au Festival de Cannes. En 1984, l'écrivain sicilien Luigi Pirandello leur fournit l'inspiration pour un magnifique film en cinq épisodes intitulé *Kaos*. En 1987, l'Amérique les appelle et leur offre le sujet de *Good Morning Babylonia*, puis c'est le retour en Italie et à Tolstoi (dont ils s'étaient déjà inspirés en 1971 pour *San Michele aveva un gallo*) pour *Il sole anche di notte*, en 1990. Leur dernier film *Fiorile*, réalisé en 1993, se déroule en Toscane et mélange harmonieusement passé et présent.

Documentaires

1953: ***San Miniato, luglio 44***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini; Conseiller pour le scénario et commentaire: Cesare Zavattini; Image: Renato Carmassi; Musique: Mario Zafred.

Curtatone e Montanara

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini.

1955: ***Carlo Pisacane***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini.

1956: ***Pittori in città***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini.

Ville della Brianza

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini.

1957: ***Volterra, città medioevale***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini.

1958: ***Lavoratori della pietra***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini.

I pazzi della domenica

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini.

Carvunara

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini.

1959: ***Alberto Moravia***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Sujet et Scénario: P. et V. Taviani, V. Orsini.

1960: ***L'Italia non è un paese povero (L'Italie n'est pas un pays pauvre)***

Réalisation: Joris Ivens; Collaboration à la réalisation: Valentino Orsini, Paolo et Vittorio Taviani; Scénario: Joris Ivens, Valentino Orsini, Paolo Taviani, avec la collaboration de Vittorio Taviani pour le troisième épisode; Image: Mario Dolci, Oberdan Trojani, Mario Volpi; Montage: Joris Ivens, Maria Rosada; Musique: Gino Marinuzzi; Production: Federico Valli pour Proa-Produttori Associati / RAI; Commentaire: Alberto Moravia; Voix du commentaire: Enrico Maria Salerno; Poème: Ignazio Buttita.

1er épisode: *I fuocchi della valle padana (Les feux de la vallée du pò)*, entretiens: Valentino Orsini, Paolo Taviani;

2ème épisode: *Le due città, i due alberi (Les deux villes, les deux arbres)*, entretiens: Valentino Orsini, Paolo Taviani;

3ème épisode: *Appuntamento a Gela (Rendez-Vous à Gela)*, entretiens: Vittorio Taviani; Durée: 135 minutes.

Films de fiction

1962: ***Un uomo da bruciare (Un homme à brûler)***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet et Scénario: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Collaboration aux dialogues: Ignazio Buttita; Image: Toni Secchi; Montage: Lionello Massobrio; Décor: Piero Poletto; Musique: Gianfranco Intra; Production: Giuliani G. De Negri, Enrico Chroschicki pour Ager Film, Sancio Film, Alfa Cinematografica; Interprètes: Gian Maria Volontè, Didi Perego, Tuti Ferro, Spyros Focas, Marina Malfatti, Lydia Alfonsi, Vittorio Duse, Alessandro Sperli, Marcella Rovena, Giampaolo Serra, Alfonso D'Errico; Durée: 92 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival de Venise, 1962.

1963: ***I fuorilegge del matrimonio***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani, Valentino Orsini; Sujet: inspiré par la proposition de loi du sénateur Renato Luigi Sansone sur le "petit divorce"; Scénario: Lucio Battistrada, Giuliani G. De Negri, Renato Niccolai, Valentino Orsini, Paolo et Vittorio Taviani; Image: Enrico Menczer; Costumes: Lina Nerli Taviani; Montage: Lionello Massobrio; Musique: Giovanni Fusco; Production: Giuliani G. De Negri pour Ager Film, Film Coop, D'Errico Film; Interprètes: prologue: Marina Malfatti; 1er épisode: Scilla Gabel; 2ème épisode: Annie Girardot, Romolo Valli; 3ème épisode: Isa Crescenzi; 4ème épisode: Ugo Tognazzi, Gabriella Giorgelli; 5ème épisode: Didi Perego, Renato Niccolai, Giuseppe Lo Presti, Giampaolo Serra, Alberto Masini, Riccardo Ricci, Fleano Serra; Durée: 100 minutes.

1967: ***Sovversivi***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani; Image:

Gianni Narzisi, Giuseppe Ruzzolini; Montage: Franco Taviani; Décors: Luciano Pinelli; Musique: Giovanni Fusco; Production: Giuliani G. De Negri pour Ager Film; Interprètes: Giulio Brogi, Fabienne Fabre, Rodhelle Vallardi, Lucio Dalla, Barbara Pilavin, Raffaele Triggia, Ferruccio De Ceresa, Maria Cumani Quasimodo, Fjodor Chaliapin Jr., Pier Paolo Capponi, Giorgio Arlorio, Marija Tocinovskij, Lidija Jurakic, Enrica Chiaromonte, Luciana Galli, Vittorio Duse, Pier Giovanni Anchisi, Alberto Filippi, Jose Torres, Vittorio Taviani, Brunette Ciuffini; Durée: 110 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival de Venise, 1967 (compétition officielle).

1969: ***Sotto il segno dello scorpione (Sous le signe du scorpion)***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Scénario: P. et V. Taviani; Image: Giuseppe Pinori; Montage: Roberto Perpignani; Décors: Gianni Sbarra; Costumes: Lina Nerli Taviani; Musique: Vittorio Gelmetti; Production: Giuliani G. De Negri pour Ager Film; Interprètes: Gian Maria Volontè, Lucia Bosè, Giulio Brogi, Sammy Pavel, Daniele Dublino, Olimpia Carlisi, Piera Degli Esposti, Alessandro Haber, Biagio Pelligra, Renato Scarpa, Steffen Zacharias, Giovanni Brusatori, Massimo Castri, Franco Cataldi, Laura De Marchi, Dergio De Vecchi, Giuliano Disperati, Milivia Deanna Frosini, Stefano Guerrieri, Saro Liotta, Antonio Piovanelli, Maggiorino Porta, Vito Rocca, Giuseppe Scarcella, Claudia Rittore, Caterina Altieri, Bruno Cattaneo, Marcello Di Martire, Maria Teresa Piaggio, Anita Saxe; Durée: 100 minutes.

1971: ***San Michele aveva un gallo (Saint Michel avait un coq)***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Sujet: d'après la nouvelle de L. Tolstoï *Le Divin et l'Humain*; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani; Image: Mario Masini; Montage: Roberto Perpignani; Décors: Gianni Sbarra; Musique: Benedetto Ghiglia et des extraits de Tchaïkovski et Bellini; Production: Giuliani G. De Negri pour Ager Film / RAI; Interprètes: Giulio Brogi, Renato Scarpa, Vittorio Fanfoni, Lorenzo Piani, Marcello Di Martire, Cinzia Bruno, Daniele Dublino, Renato Niccolai, Virginia Iuffini, Stefano Guerrieri, Renato Cestiè, Vito Cipolla, Francesco Sanvilli, Giuseppe Scarcella, Sergio Serafini, Samy Pavel; Durée: 90 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival de Berlin, 1972 (compétition officielle), Quinzaine des Réalistes, Cannes, 1972.

1974: ***Allonsanfàn***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani; Image: Giuseppe Ruzzolini; Montage: Roberto Perpignani; Décors: Gianni Sbarra; Costumes: Lina Nerli Taviani; Musique: Ennio Morricone; Production: Giuliani G. De Negri pour Una Cooperativa Cinematografica; Interprètes: Marcello Mastroianni, Lea Massari, Mimsy Farmer, Laura Betti, Bruno Cirino, Renato De Carmine, Claudio Cassinelli, Michael Berger, Benjamin Lev, Stanko Molnar, Ermanno Taviani, Luisa De Santis, Biagio Pelligra, Alderica Casali, Francesca

Taviani, Raul Cabrera, Stavros Tornos, Roberto Frau, Cyrille Spiga, Pier Giovanni Anchisi, Luis La Torre, Carla Mancini, Bruna Righetti; Durée: 111 minutes.
Festivals, Prix et distinctions: Quinzaine des Réalistes, Cannes, 1975

1977: ***Padre padrone***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Sujet: d'après le livre homonyme de Gavino Ledda; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani; Image: Mario Masini; Montage: Roberto Perpignani; Décor: Gianni Sbarra; Musique: Egisto Macchi; Production: Giuliani G. De Negri pour la RAI-Due; Interprètes: Omero Antonutti, Saverio Marconi, Marcella Michelangeli, Fabrizio Forte, Marino Cenna, Stanko Molnar, Nanni Moretti, Gavino Ledda, Pierluigi Alvau, Giuseppino Angioni, Mario Cheri, Antonio Garrucciu, Costanzo Mela, Luigi Muntoni, Matteo Piu, Stefano Satta, Salvatore Stangoli, Marco Unali. Durée: 117 minutes; Format: 16mm.
Festivals, Prix et distinctions: Festival de Cannes, 1977, Palme d'Or.

1979: ***Il prato (Le pré)***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani; Image: Franco Di Giacomo; Montage: Roberto Perpignani; Décor: Gianni Sbarra; Costumes: Lina Nerli Taviani; Musique: Ennio Morricone (flûte soliste: Marianne Ekein); Production: Giuliani G. De Negri pour FilmTre/RAI-Due (Rome); Interprètes: Isabella Rossellini, Michele Placido, Saverio Marconi, Giulio Brogi, Angela Goodwin, Remo Remotti, Ermanno Taviani, Miro Guidelli, Giuseppe Rocca, Francesca Taviani, Maria Toesca, Alessandra Toesca, Giovanni Bacciottini, Giacomo Pardini, Massimo Bertolaccini, Luigi Mezzanotte, Patrizia Terreno; Durée: 115 minutes.
Festivals, Prix et distinctions: Festival de Venise, 1979.

1982: ***La notte di San Lorenzo (La Nuit de San Lorenzo)***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani, Giuliani G. De Negri, Tonino Guerra; Image: Franco Di Giacomo; Montage: Roberto Perpignani; Décor: Gianni Sbarra; Musique: Nicola Piovani; Production: Giuliani G. De Negri pour Ager Cinematografica/RAI; Interprètes: Omero Antonutti, Margarita Lozano, Claudio Bigagli, Massimo Bonetti, Norma Martelli, Enrica Maria Modugno, Sabina Vannucchi, Dario Cantarelli, Sergio Dagliana, Giuseppe Furia, Paolo Hendel, Laura Mannucchi, Rinaldo Mirannalti, Massimo Sarchielli, Giovanni Guidelli, Giorgio Naddi, Renata Zamengo, Gabriella Galvani, Antonio Prester, Donata Piacentini, Samanta Boi; Durée: 106 minutes.
Festivals, Prix et distinctions: Festival de Cannes, 1982, Prix spécial du Jury.

1984: ***Kaos***

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Sujet: librement inspiré des *Nouvelles pour une année* de Luigi Pirandello; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani; Collaboration au scénario: Tonino Guerra; Image: Giuseppe Lanci; Montage: Roberto Perpignani; Décor: Francesco Bronzi; Costumes: Lina Nerli Taviani; Prises de

vues aériennes: Folco Quilici; Musique: Nicola Piovani; Production: Giuliani G. De Negri pour FilmTre/RAI-Uno Interprètes: (1er épisode) *L'altro figlio (L'autre fils)*: Margarita Lozano, Orazio Torrisi, Carlo Cartier; Durée: 36 minutes; (2ème épisode) *Mal di luna (Mal de lune)*: Claudio Bigagli, Massimo Bonetti, Enrica Maria; Modugno, Ana Malvica; Durée: 45 minutes; (3ème épisode) *La giara*: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia; Durée: 46 minutes; (4ème épisode) *Requiem*: Biagio Barone, Salvatore Rossi, Franco Scaldati, Pasquale Spadola, Laura Mollica; Durée: 29 minutes; (5ème épisode) *Colloquio con la madre (Entretien avec la mère)*: Omero Antonutti, Regina Bianchi, Massimo Bonetti, Laura De Marchi, Giovanna Taviani, Valentina et Giuliano Taviani; Durée: 23 minutes; Durée totale: 188 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival de Venise, 1984.

1987: *Good morning Babilonia*

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Sujet: idée originale de Lloyd Fonvielle; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani; Collaboration au scénario: Tonino Guerra; Image: Giuseppe Lanci; Montage: Roberto Perpignani; Décors: Gianni Sbarra; Costumes: Lina Nerli Taviani; Chorégraphie: Gino Landi; Musique: Nicola Piovani; Production: Giuliani G. De Negri pour FilmTre/RAI-Uno (Rome), Marin Karmitz pour MK2 Productions/Antenne2 (Paris), Edward Pressman pour Pressman Film Corporation (Los Angeles); Interprètes: Vincent Spano, Joaquim de Almeida, Greta Scacchi, Désirée Becker, Omero Antonutti, Charles Dance, Bérangère Bonvoisin, Margarita Lozano, Massimo Venturiello, David Brandon, Brian Freilino, Andrea Prodan; Durée: 118 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival de Cannes, 1987.

1990: *Il sole anche di notte (Le Soleil même la nuit)*

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Sujet: librement inspiré du récit de Tolstoï, *Le Père Serge*; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani; Collaboration au scénario: Tonino Guerra; Image: Giuseppe Lanci; Montage: Roberto Perpignani; Décors: Gianni Sbarra; Costumes: Lina Nerli Taviani; Musique: Nicola Piovani; Production: Giuliani G. De Negri pour FilmTre/RAI-Uno (Rome), Capoul/Interpool/Sara Film (Paris), Direkt Film (Munich); Interprètes: Julian Sands, Nastassja Kinski, Charlotte Gainsbourg, Patricia Millardet, Massimo Bonetti, Margarita Lozano, Rudiger Vogler, Pamela Villoresi, Geppy Gleijeses, Lorenzo Perpignani, Morena Turchi, Sonia Gessner, Gaetano Sperandeo, Matilde Piana, Vittorio Capotorto, Riccardo Patrizio Perrotti, Salvatore Rossi, Teresa Brescianini, Giovanni Cassinelli; Durée: 112 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival de Cannes, 1990

1993: *Fiorile*

Réalisation: Paolo et Vittorio Taviani; Scénario: Paolo et Vittorio Taviani; Collaboration au scénario: Sandro Petraglia; Image: Giuseppe Lanci; Son: Bruno Puppato, Alessandra Perpignani; Montage: Roberto Perpignani; Décors: Gianni

Sbarra; Musique: Nicola Piovani Production: Grazia Volpi pour FilmTre-Gierre Film avec la collaboration de Penta Film (Rome), Florida Movies, La Sept Cinéma, Canal+ (Paris), Roxy Film, K.S. Film (Munich) Interprètes: Galatea Ranzi, Michael Vartan, Claudio Bigagli, Chiara Caselli, Renato Carpentieri, Lino Capolicchio, Constanze Engelbrecht, Elisa Giani, Ciro Esposito, Athina Cenci, Giovanni Guidelli, Noma Martelli, Pier Paolo Capponi, Carlo Luca De Ruggieri, Giovanni Cassinelli, Laurent Schilling, Fritz Mueller Scherz, Laura Scarimbolo, Ciro Esposito, Giancarlo Carboni, Serio Dagliana, Dominique Proust, Mario Andrei, Adelaide Foti; Durée: 118 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Festival de Cannes, 1993.

Fiorile est dédié à Giuliani G. De Negri.

Ermanno OLMI

Ermanno Olmi est né le 24 juillet 1931, à Treviglio dans la province de Bergame. Cinéaste à part, il vit à l'écart du monde cinématographique à Asiago, dans les montagnes de la Vénétie. Il est le seul et unique maître d'oeuvre de son film, assumant la scénarisation, le montage et, bien sûr, la production. Issu d'une modeste famille d'origine paysanne, il doit abandonner ses études à la mort de son père. À 16 ans, il entre comme employé au service des approvisionnements de la compagnie d'électricité Edison Volta. Très vite, il s'occupe des activités de loisirs de l'entreprise, met sur pied une troupe qui alterne spectacles de variétés et de théâtre. Il dirige également une revue interne sur le monde des employés. La Direction de la compagnie lui donne alors une caméra 16mm et lui confie le soin de créer un service cinéma, service dont il deviendra plus tard le directeur. C'est dans ce cadre qu'il réalise une quarantaine de documentaires industriels pour l'essentiel consacrés au travail. Il passe à la fiction avec *Il tempo si è fermato* en 1959. *L'albero degli zoccoli* est son dixième long métrage: il obtient la palme d'or au festival de Cannes 1978. Après avoir réalisé *Cammina cammina*, un film audacieux sur la naissance du Christ, Ermanno Olmi tombe très gravement malade et doit interrompre ses activités. En 1987, il revient au cinéma avec *Lunga vita alla signora* qui obtient le lion d'argent au festival de Venise. À peine un an plus tard, il emprunte à

Joseph Ropth le sujet de son film suivant *La leggenda del santo bevitore* qui obtient le lion d'or au festival de Venise. En 1993, il réalise *Il segreto del bosco vecchio* d'après Dino Buzzati avec Paolo Villaggio.

Courts et moyens métrages

1954: ***Piccoli calabresi sul lago Maggiore.....Nuovi ospiti nella colonia di Suna***
Réalisation: Ermanno Olmi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 10 minutes

Dialogo tra un venditore di almanacchi e un passeggero

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: Carlo Pozzi, Adriano Bernacchi; Texte: Giacomo Leopardi; Montage: Giampiero Viola; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: R.C.T; Interprètes: Enzo Tarascio, Pado Pampurini; Durée: 10 minutes.

La Pattuglia del passo San Giacomo

Réalisation: Ermanno Olmi; Commentaire: Silvano Rizza; Image: Carlo Pozzi; Montage: Carla Colombo; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 14 minutes.
Festivals, Prix et distinctions: Prix du Festival de Trente, 1954.

1955: ***Cantieri d'inverno***

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: Giovanni Donato; Montage: Ermanno Olmi, Walter Locatelli; Commentaire: Franco Fucci; Musique: Dino Fenili; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 11 minutes.

L'onda

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: E. Olmi d'après un texte de D'Annunzio; Image: Giovanni Donato; Montage: Ermanno Olmi, Carla Colombo; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 7 minutes 30.

Buongiorno natura

Réalisation: Ermanno Olmi et Walter Locatelli; Scénario: E.Olmi, W.Locatelli; Image: Ermanno Olmi; Montage: Carla Colmobo; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 9 minutes.

La diga del ghiacciaio

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: Carlo Pozzi; Montage: Carla Colmobo; Commentaire: Silvano Rizza; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 10 minutes 30.

La mia valle

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: E. Olmi; Montage: F.N. Bianchi; Commentaire: Franco Fucci; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 9 minutes.

Il racconto della Stura

Réalisation: Ermanno Olmi; Assistant à la réalisation: Walter Locatelli; Image: Carlo Pozzi; Montage: F.N. Bianchi; Commentaire: Franco Fucci; Musique: Pier Emilio Bassi; Dessins animés: Luigi Turolla; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 9 minutes.

1956: *Manon: finestra 2*

Réalisation: Ermanno Olmi; Texte: Pier Paolo Pasolini; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 13 minutes.

Michelino, Prima B

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Goffredo Parise, Ermanno Olmi; Image: Carlo Bellerio, Carlo Pozzi; Montage: Lilli Scarpa, Giampiero Viola; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Interprètes: Sandro Beretta; Stefano Panoletti, Giovanni Pandocchi et tous les élèves des écoles professionnelles de Voghera et de Pavie; Durée: 42 minutes.

1957: *Costruzioni meccaniche Riva*

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: E. Olmi; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 17 minutes.
Prix: Coupe ANICA à la Foire Internationale de Milan 1958.

1958: *Grigio*

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi, Gian Luca Guzzetti; Image: Carlo Bellerio; Commentaire: Pier Paolo Pasolini; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: R.C.T.; Durée: 14 minutes.

Il pensionato

Réalisation: Ermanno Olmi; Assistant à la réalisation: Walter Locatelli; Scénario: Walter Locatelli, Ermanno Olmi; Image: Paolo Arisi Rota; Montage: Giampiero Viola; Son: Attilio Torricelli; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Interprètes: Piero Faconti, Mary Valente; Durée: 10 minutes.

Venezia città moderna

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: Carlo Bellerio; Musique: Pier Emilio Bassi; Commentaire: Vittorio Cossato; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 14 minutes 30.

Tre fili fino a Milano

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: Carlo Bellerio; Montage: Giampiero Viola; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 18 minutes.

Prix et distinctions: 1er Prix du 2ème Festival du documentaire de Monza, 1958 et Trophée Monza; 2ème Prix au Festival international de Rouen, 1958; Mention

spéciale au Festival de Venise, 1958.

1960: ***Il Grande paese d'acciaio***

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: Lamberto Caimi; Son: Attilio Torricelli; Montage: Giampiero Viola; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 11 minutes.

Prix et distinctions: Prix du Festival de Messine, 1960.

1961: ***Le Gran barrage***

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: Lamberto Caimi; Son: Attilio Torricelli; Montage: Giampiero Viola; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 16 minutes.

Un Metro è lungo cinque

Réalisation: Ermanno Olmi; Texte: Tullio Kezich (lu par Romolo Valli et Alfredo Danti); Image: Ermanno Olmi, Lamberto Caimi, Carlo Pozzi, Roberto Seveso, Romano Marca; Son: Attilio Torricelli; Montage: Giampiero Viola; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Durée: 24 minutes.

Prix et distinctions: Coupe Confindustria: 1er Prix pour la mise en scène; Coupe Ponti-Cetra pour la meilleure musique de film au 2ème Festival industriel, Turin, 1961; Mention spéciale au Xème Festival International de Trente, 1961; 1er Prix pour la meilleure mise en scène au Festival International du film industriel, Budapest, 1961.

1983: ***Milano 83***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi; Image: Ermanno Olmi, Maurizio Zaccaro; Assistant à la photographie: Pier Giorgio Gay; Son: Attilio Torricelli; Montage: Ermanno Olmi; Musique: Mike Oldfield, Mattia Bazar; Production: Trans World Films/RAI; Durée: 62 minutes.

1986: ***Artigiani veneti***

Réalisation: Ermanno Olmi; Image: Maurizio Zaccaro; Son: Attilio Torricelli; Montage: Ermanno Olmi, Fabio Olmi; Production: Giampietro Bonamigo pour Verci/Ipotesi Cinema; Durée: 80 minutes.

1991: ***Lungo il fiume***

Réalisation: Ermanno Olmi; Récitant: voix de Francesco Cernelutti et Anna Bonasso; Image: Ermanno Olmi avec la collaboration de Fabio Olmi, Paolo Centoni, Emilio della Chiesa et Thierry Toscan; Montage: Ermanno Olmi avec la collaboration de Paolo Cottignola; Musique: Haendel (Le Messie); Production: Cinemaundici S.R.L. et RAI; Durée: 78 minutes.

Longs métrages de fiction

1959: ***Il tempo si è fermato (Le temps s'est arrêté)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi; Image: Carlo Bellerio; Son: Giovanni Pegoraro; Montage: Carla Colombo; Musique: Pier Emilio Bassi; Production: Sezione Cinema Edisonvolta; Interprètes: Natale Rossi, Roberto Seveso, Paolo Quadrubbi; Durée: 98 minutes.

1961: ***Il posto (L'Emploi)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi; Image: Lamberto Caimi; Son: Giuseppe Donato; Montage: Carla Colombo; Décors: Ettore Lombardi; Production: Titanus/The 24 Horses; Interprètes: Alessandro Panzeri, Loredana Detto, Tullio Kezich, Mara Revel, Bice Melegari, Corrado Aprile; Durée: 105 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Prix de la Critique internationale, Festival de Venise, 1961.

1963: ***I fidanzati (Les Fiancés)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi; Image: Lamberto Caimi; Montage: Carla Colombo; Décors: Ettore Lombardi; Musique: Gianni Ferrio; Production: Titanus Sicilia/22 Dicembre; Interprètes: Anna Canzi, Carlo Cabrini; Durée: 76 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Prix de l'Office catholique international du cinéma (O.C.I.C.), Festival de Cannes, 1963.

1965: ***E venne un uomo (Un homme vint)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Sujet: d'après Il Giornale dell'anima d'Angelo Roncalli; Scénario: Ermanno Olmi, Vincenzo Labella; Image: Piero Portalupi; Son: Giovanni Artuso; Montage: Carla Colombo; Décors: Ennio Michettoni; Musique: Franco Potenza; Production: Sol Produzioni / Haary Saltzman; Interprètes: Rod Steiger, Adolfo Celli, Giorgio Fortunato, Ottone Candiani, Rita Bertocchi, Pietro Gelmi, Antonio Bertocchi, Fabrizio, Alberto et Giovanni Rossi, Alfonso Orlando, Antonio Ruttigni; Durée: 86 minutes.

1969: ***Un certo giorno (Un certain jour)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi; Image: Lamberto Caimi; Son: Attilio Torricelli; Montage: Ermanno Olmi; Décors: Mario Giovannini; Musique: Gino Negri; Production: Cinema S.P.A. (Milan), Italnoleggio Cinematografico (Rome); Interprètes: Brunetto Del Vita, Lidia Fuortes, Vitaliano Damioli, Giovanna Ceresa, Raffaele Modugno, Maria Crosignani, Renato Blandi; Durée: 106 minutes.

1970: ***I recuperanti (L'or dans la montagne)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Mario Rigoni Stern, Tullio Kezich, Ermanno

Olmi; Image: Ermanno Olmi; Montage: Ermanno Olmi; Musique: Gianni Ferrio; Production: RAI / Produzione Palumbo, Milan; Interpretes: Antonio Lunardi, Andreino Carli, Alessandro Micheletto, Pietro Tolin, Marilena Rossi, Ivano Frigo, Oreste Costa, Mario Strazzabosco, Mario Covolo; Durée: 97 minutes.

1971: ***Durante l'estate (Pendant l'été)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi, Fortunato Pasqualino; Image: Ermanno Olmi; Son: Attilio Torricelli; Montage: Ermanno Olmi; Musique: Bruno Lanzi; Production: Produzione Palumbo, Milan; Interprètes: Renato Parrachi, Rosanna Callegar, Mario Barilla, Mario Cazzaniga, Gabriele Fontanesi, Bruno Grossi, Carlo Pozzi, Mario Baretta, Augusta Cavalieri, Francesco Fatarella, Rosella Gardini; Durée: 102 minutes.

1974. ***La circostanza (La circonstance)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi; Image: Ermanno Olmi; Montage: Ermanno Olmi; Décor: Ettore Lombardi; Musique: Lucio Battist, Toni Cicco, Gabriele Lorenzi, Alberto Radius, Vincenzo Tempera et *Nocturne en fa majeur* de Haydn; Production: RAI; Interprètes: Ada Savelli, Gaetano Porro, Raffaella Bianchi, Mario Sireci, Massimo Taback, Barbara Pezzuto, Giorgio Roncaglia, Enrico Bertoni, Rodolfo Bignami, Roberto Birago, Aleardo Coatti; Durée: 92 minutes.

1978: ***L'albero degli zoccoli (L'Arbre aux sabots)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi; Image: Ermanno Olmi; Son: Amadeo Casati; Montage: Ermanno Olmi; Décor: Enrico Tovaglieri; Musique: J.S. Bach (à l'orgue Fernando Germani), *La marche turque* de W.A. Mozart; Costumes: Francesca Zucchelli; Production: Ermanno Olmi pour La RAI; Interprètes: Luigi Ornaghi, Francesca Mariggi, Omar Brignoli, Antonio Ferrari, Teresa Brescianini, Giuseppe Brignoli, Francesca Villa, Maria Grazia Caroli, Battista Trevaini, Giuseppina Sangaletti, Lorenzo Pedroni, Giacomo Cavalleri, Lorenza Frigeni, Lucia Pezzoli, Franco Pilenga, Carmelo Silva, Mario Brignoli, Emilio Pedroni, Francesca Bassurini, Carlo Rota, Pasqualina Brolis, Massimo Fratus, Feice Servi, Pierangelo Bertoli, Brunella Migliaggio, Lina Ricci, Guglielmo Badoni, Laura Locatelli, Friki; Durée: 170 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Palme d'Or, Festival de Cannes, 1978.

1983: ***Cammina cammina (À la poursuite de l'étoile)***

Realisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi; Image: Ermanno Olmi; Son: Amadeo Casati; Montage: Ermanno Olmi; Musique: Bruno Nicolai; Costumes: Ermanno Olmi; Production: RAI / Scenari S.R.L.(Milan) Interprètes: Alberto Fumagalli, Antonio Cucciaré, Eligio Martellacci, Vittorio Trinciarelli, Giampaolo Lombardi, Renzo Samminiatesi, Lucia Giannetti, Antonio Rocca, Fernando Guarguaglini, Giulio Paradisi, Simone Migliorini, Dina Bianchi, Vezio Gabellieri, Marco Bartolini, Lucia Peccianti, Guido Del Testa, Tersilio Ghelardini, Aldo

Fanucci, Anna Vanni, Rosanna Cuffaro, Stefano Ghelardini, Adelmo Mugnaini, Licurgo Londoni, Bruno Benini, Nicola Peneschi, Marco Bertini, Vezio Gabellieri, Ivan Kioroglian, Alessandro Mazzupappa, Pietro Costantini, Alberto Nanni, Margherita Nanni, Mila Dell'Olmo, Vivna Baldeschi, Roberto Bartolini; Durée: 165 minutes.

1987: ***Lunga vita alla signora (Longue vie à la signora)***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi; Image: Ermanno Olmi avec la collaboration de Maurizio Zaccaro; Montage: Ermanno Olmi; Décor: Tiziano Mocellin; Costumes: Francesca Sartori; Musique: George Philip Telemann; Production: RAI-Unoo / Cinemedia en collaboration avec Istituto Luce; Interprètes: Marco esposito, Simona Brandalise, Stefania Busarello, Simone Dalla Rosa, Lorenzo Paolini, Tarcisio Tosi, Marisa Abbate, Luigi Cancellara, Alberto Francescato, Giovanna Vidotto, Luca Dorizzi, Michele Authier, Graziella Menichelli, Franco Aldighieri, Anna Maria Balestra, Oscar Baliardini, Lucia Belluci, Anna Maria Bernucci, Gabriella Bertazzo, Renzo Betto, Ondina Bianciotto, Emilio Botteri, Alberta Ceolin, Francesco Chiminelli, Ebe Cigogn, Gino Crivellari, Floriano Dalla Costa, Giorgio Giacomun, Alvisé Guarienti, Livia Lissner, Ly Muoy, Edigio Lunardon, Francesco Mairer, Valentina Massini, Mariela Menestrina, Pietro Luigi Murri, Angelo Pesavento, Michela Poli, Gastone Riva, Luciano Rossi, Settimo Rovigo, Sandra Sabbatini, Miriam Tomaselli, Traw Que, Mariella Turittu, Franca Zanella; Durée: 115 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Lion d'argent, Festival de Venise, 1987.

1988: ***La leggenda del santo bevitore (La Légende du saint buveur)***

Réalisation: Ermanno Olmi ; Scénario: Ermanno Olmi avec la collaboration de Tullio Kezich, d'après la nouvelle de Joseph Roth, *Die Legende vom heiligen Trinker* ; Image: Dante Spinotti; Son: Alain Curevelier; Montage: Ermanno Olmi, Paolo Cottignola, Fabio Olmi; Décor: Jean-Jacques Caziot, Gianni Quaranta; Musique: Igor Stravinski (Divertimento "*Le Baiser de la Fée*", *Danses suisses. Pas de deux, Trois morceaux pour clarinette* (suite n° 1), suite n° 2, Finale), interprétés par le London Sinfonietta sous la direction de Riccardo Chailly); Production: Telema (France), Aura Film, Cecchi Gori Group, Tiger Cinematografica en collaboration avec RAI-Uno (Italie). Interprètes: Rutger Hauer, Anthony Quayle, Sandrine Dumas, Dominique Pinon, Sophie Segalen, Cécile Paoli, Jean-Maurice Chanut, Joseph De Medina, Franco Aldighieri, Françoise Pinkwasser, Josephine Lécaille, Maria Mazzocco, Dalila Belatreche. Durée: 125 minutes.

Festivals, Prix et distinctions: Lion d'Or, Festival de Venise, 1988.

1993: ***Il segreto del bosco vecchio***

Réalisation: Ermanno Olmi; Scénario: Ermanno Olmi d'après un récit de Dino Buzzati; Image: Dante Spinotti; Montage: Paolo Cottignola, Fabio Olmi; Costumes: Maurizio Millenotti; Décor: Paolo Biagetti; Musique: Franco

Piersanti; Production: Mario et Vittorio Cecchi Gori pour Penta Film, Roberto Cicutto et Vincenzo De Leo pour Aura Film; Interprètes: Paolo Villaggio, Giulio Brogi, Riccardo Zannantonio, Lino Pais Marden, Luciano Zandonella, Ernesto De Martin Modolano, Silvano Cetta, Valentino Da Rin D'Iseppo, Antonio Vecellio Mattia, Dario Nicolai, Francesco Macchietto Riade, Geltrude Carli; Durée: Festivals, Prix et distinctions: Festival de Venise, 1993.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Accialini, Fulvio e Lucia Coluccelli. *Paolo e Vittorio Taviani*. Firenze: Il Castoro Cinema, La Nuova Italia Editrice, maggio 1979.

Amengual, Barthélémy. *Clefs pour le cinéma*. Paris: Éd. Seghers 1971.

Anderson, Perry. *Sur Gramsci*. Paris: Librairie François Maspero, 1978.
Première publication: *New Left Review*, no 100 (novembre 1976).

Andrew, Dudley. *Film in the Aura of Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984.

_____. *The major film theories: an introduction*. London, Oxford, New-York: Oxford University Press, 1976.

_____. *Concepts in Film Theory*. Oxford, New-York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1984.

Aristarco, Guido. "Marx, le cinéma et la critique de film" in *Études cinématographiques*, 88-92. Paris: Lettres Modernes, 1972.

Aristarco, Guido. *Sotto il segno dello scorpione - il cinema dei fratelli Taviani*. Messina-Firenze: Case editrice G. d'Anna, 1978.

Aumont, Jacques et Michel Marie. *L'analyse des films*. Paris: Éd. Nathan Université, 1988.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. *Esthétique du film*. Paris: Éd. Nathan Université, 1983.

Aumont, Jacques et al. *La théorie du film*. Colloque de Lyon, Paris: Éditions Albatros, Collection Ça Cinéma, 1980.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Éd. du Cerf, collection 7ème Art (édition condensée en un volume), 1975.

- Bertolucci, Bernardo. *Bertolucci par Bertolucci*. Entretiens recueillis par Enzo Ungari et Donald Ranvaud. Traduit de l'italien par Philippe-André Olivier. Paris: Éd. Clamann-Lévy, 1987.
- Bertolucci, Bernardo, Franco Arcalli, Guiseppe Bertolucci. *Novecento*, atto primo, anno secondo (2 volumes). Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1976.
- Boudanella, Peter. *Italian Cinema From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983.
- Buache, Freddy. *Le cinéma italien: 1945-1979*. Lausanne: Éditions l'Âge d'Homme, 1979.
- Burch, Noël. *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969. Rééd. 1987.
- Casetti, Francesco. *Bernardo Bertolucci*. Firenze: Il Castoro Cinema, La Nuova Italia Editrice, maggio 1978.
- Catalogo Bolaffi del cinema italiano*. direzione de Gianni Rondolino, A cura di Ornella Levi, Torino: Giulio Bolaffi Editore; *Tutti Film italiani del dopoguerra (1945-1965)*; *Tutti film degli ultimi dieci anni (1966-1975)*; *Tutti film della stagione (1975-1976)*; *Tutti film della stagione (1976-1977)*; *Tutti film della stagione (1977-1978)*.
- Cinema e Utopia: I Fratelli Taviani, ovvero il significato dell'esagerazione*. Palermo: a cura della cooperativa Nuovi Quaderni, 1974.
- Chemotti, Saveria (a cura di). *Gli intellettuali in trincea (politica e cultura nell'Italia del dopoguerra)*. CLEUP (Cooperativa Libreria Editrice degli Studenti dell'Università di Padova), maggio 1977.
- Collet, Jean dir. *Lectures du film*. Paris: Éditions Albatros, collection Ça/Cinéma, 1975.
- De Felice, Renzo. *Clefs pour comprendre le fascisme*. Traduit par Marc Baudry. Paris: Éditions Seghers, 1975.
- Dell'Acqua, Gian-Piero (a cura di). *"L'albero degli zoccoli nell'Italia 1978"*. Milano: Moizzi Editore, 1978.
- De Santi, Pier Marco. *I film di Paolo e Vittorio Taviani*. Roma: Gremese Editore, 1988.

- Dillon, Jeanne. *Ermanno Olmi*. Firenze: Il Castoro Cinema, La Nuova Italia Editrice, marzo-aprile 1985.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset, 1992.
- Estève, Michel et al. *Ermanno Olmi. Etudes cinematographiques 187-193*. Paris: Lettres Modernes, 1992.
- Fantuzzi, Virgilio. *Cinema sacro e profano*. Roma: Edizioni "La città Cattolica", 1983.
- Ferro, Marc. *Cinema et histoire*. Paris: Éd. Denoël-Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1977.
- Ferro, Marc. *Analyse de films, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire*. Classiques Hachette, Paris, 1975.
- Ferrucci, Riccardo et Patrizia Turini. *Gianni Sbarra, disegnare il cinema*. Con un testo critico di Ilario Luperini. Pontedera (pisa): Bandecchi e Vivaldi Editori, 1990.
- Gili, Jean A. *Francesco Rosi: Cinéma et Pouvoir*. Paris, les Éditions du Cerf, 1976.
- _____. *Le cinéma italien*. Paris: Union générale d'Éditions, coll. 10/18 (2 vols), volume 1: 1978; volume 2: 1982.
- _____. *Paolo et Vittorio Taviani: Entretien au pluriel*. Arles: coédition Institut Lumière/Actes Sud, 1993.
- Goldmann, Annie. *Cinéma et Société Moderne: Le cinéma de 1958 à 1968*. Paris: Éd. Denoël/Gonthier, 1974.
- Gramsci, Antonio. *Cahiers de Prison*. Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- Hennebelle, Guy et Marcel Oms, dir. *Champs Contrechamps: le cinéma rural en Europe*. Paris: Édition du centre Georges-Pompidou, coll. Cinéma/singulier, 1990.
- Hobsbawm, Eric. *The Italian Road to Socialism: an Interview by Eric Hobsbawm with Giorgio Napolitano of the Italian Communist Party*. London: Lawrence Hill and Company, 1977.

- Kermabon, Jacques, dir. *Les théories du cinéma aujourd'hui. Cinémaction*, n° 47. Paris: Édition du Cerf-Corlet, 1988.
- Lange, Peter and Sidney Tarrow, eds. *Italy in Transition: Conflict and Consensus*. London: Totowa, N.J. Cass, 1980.
- Lebel, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris: Éditions Sociales, 1971.
- Ledda, Gavino. *Padre padrone*. Paris: Gallimard; vol. 1: *L'éducation d'un berger sarde*, 1975; vol. 2: *Le langage de la faux*, 1977.
- Légrand, Gérard. *Cinémanie*. Paris: Éd. Stock, 1979.
- _____. *Paolo e Vittorio Taviani*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990.
- Leprohon, Pierre. *Le cinéma italien.. Paris: Éd. d'aujourd'hui*, 1978. réédition conforme à l'édition originale, Paris: Ed. Seghers, Collection Cinéma Club, dirigée par Pierre Lherminier, 1966.
- Liehm, Mira. *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the present*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1984.
- Lizzani, Carlo. *Il cinema italiano: dalle origini agli anni ottanta*. Roma: Editori Riuniti, 1979; 2ème édition, juillet 1982.
- Macciocchi, Maria Antonietta. *Pour Gramsci*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- Macciocchi, Maria Antonietta, dir. *Pasolini. Séminaire*. Paris: Éditions Grasset, 1980.
- Mack Smith, Denis. *Italy, A Modern History*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.
- Magny, Joel, dir. *Cinémaction*, n° 20, *Théories du cinéma*. Paris: L'Harmattan, 1982.
- Marcus, Millicent Joy. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- Martin, Marcel. *Le langage cinématographique*. Paris: Éd. du Cerf, 1955; 2ème édition, Paris: Éd. Français réunis, 1977.

- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinema*. Paris: Éd. Klincksieck, 1968-1972 (2 volumes).
- Metz, Christian. *Langage et cinema*. Paris: Éd. Larousse, 1971; Réédition, Albatros, 1977.
- Michalczyk, John J. *The Italian Political Filmmakers*. London: Fairleigh Dickinson University Press, 1986.
- Milza, Pierre et Serge Bernstein. *Le fascisme italien: 1919-1945*. Paris: Éditions du Seuil, 1980; réédition de *L'Italie fasciste*. Paris: Armand Colin, 1970.
- Mitry, Jean. *La sémiologie en question: Langage et cinema*. Paris: Éd. du Cerf, collection 7ème Art, 1987.
- _____. *Esthétique et psychologie du cinéma*. 2 volumes. Paris: Éd. Universitaires, 1966-1968; réédition, 1980
- Monaco, James. *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. New-York, Oxford University Press, 1977.
- Nichols, Bill, ed. *Movies and Methods, an Anthology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976.
- Olmi, Ermanno: *L'albero degli zoccoli*. (a cura di Giacomo Gambetti). Torino: ERI Edizioni RAI, 1980.
- Overbey, David, ed. *Springtime in Italy: A reader on Neo-Realism*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1979.
- Pasolini, Pier Paolo. *L'expérience hérétique: langage et cinéma*. Avec une préface de Maria Antonietta Macciocchi. Trad. de l'italien par Anna Rocchi Pillberg. Paris, Éditions Payot, 1976.
- Piotte, Jean-Marc. *La pensée politique de Gramsci*. Ottawa: Les Éditions Parti Pris, 1970.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Éd. Le Seuil, collection "Poétique", 1965; réédition, 1970.
- Rossellini, Roberto. *Le cinéma révélé*. Textes réunis et préfacés par Alain Bergala, Éditions de l'Étoile, 1984; Éditions Flammarion, 1988.

- Serceanu, Michel. *Roberto Rossellini*. Avec une préface d'Enrico Fulchignoni. Paris: les Éditions du Cerf, 1986.
- Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Éd. Aubier-Montaigne, 1977.
- Sparti, Pepa. *Cinema e mondo contadino, due esperienze a confronto: Italia e Francia*. Venezia: Marsilio Editori, 1982.
- Taviani, Paolo e Vittorio: *Padre padrone* (éd. Mino Argentieri), Bologna: Cappelli, 1977.
- Tannenbaum, Edward R. and Emiliana P. Noether, eds. *Modern Italy: A Topical History Since 1861*. New-York: New-York University Press, 1974.
- Tarrow, Sidney G. *Peasant Communism in Southern Italy*. New Haven and London: Yale University Press, 1967.
- Tassone, Aldo. *Le cinéma italien parle*. Paris: Éd. Edilig, collection "Cinégraphies", 1982.
- Torri, Bruno. *Paolo e Vittorio Taviani*. Roma: Edizioni Cinecitta Estero, 1990.
- Vanoye, Francis et Anne Goliot Leté. *Précis d'analyse filmique*. Ed. Nathan Université, Paris, 1992.
- Williams, Christopher, ed. *Realism and the Cinema: a reader*. London, Boston and Melbourne: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Williams, Raymond. *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso Editions and NLB, 1980.
- Witcombe, R.T. *The New Italian Cinema: Studies in Dance and Despair*. London: Martin Secker & Warburg, Limited, 1982.
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.